

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

**A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600**



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**L'OEUVRE LYRIQUE DE RÉJEAN DUCHARME ET DE MICHEL
TREMBLAY:**

UNE ÉTUDE STATISTIQUE ET STYLISTIQUE

par

© ROBERT PROULX

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises): Ph.D.

Ottawa - 1997



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

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

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

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

0-612-26138-7

Résumé

Parallèlement à leur œuvre romanesque et théâtrale, Réjean Ducharme et Michel Tremblay ont écrit des textes de chansons pour des artistes aussi connus que Robert Charlebois et Pauline Julien. La présente thèse a pour objet d'éclairer cette partie méconnue de leur œuvre.

Grâce à une étude lexicale rigoureuse, inspirée des méthodes de la linguistique statistique, nous avons mis en perspective les aspects quantitatifs puis qualitatifs du matériau de base de nos deux auteurs, les mots, dont ils se servent pour créer un univers et le colorer à leur façon. En examinant leur vocabulaire afin d'en déterminer les caractéristiques, nous avons aussi été amené à voir comment ils composent avec un genre qui exige la brièveté et la production d'un effet immédiat sur l'auditeur.

Si l'analyse quantitative a révélé quelques différences notoires dans l'emploi de certaines catégories grammaticales, elle a surtout servi de base à l'étude stylistique, laquelle tient compte des mots en contexte. L'examen détaillé de l'exploitation des vocables jugés caractéristiques, y compris l'étude des images et des réseaux sémantiques qu'ils dessinent, ainsi que des mots contribuant à l'évocation du cadre et de l'atmosphère des chansons, nous a indiqué le degré de transformation qu'ils ont subie et, par conséquent, l'emploi expressif que font Ducharme et Tremblay de la langue française.

Cette étude stylistique, qui s'est déployée en plusieurs étapes, a fait ressortir des différences importantes et nombreuses, non seulement entre les univers décrits dans l'œuvre lyrique de chaque auteur, mais aussi dans les stratégies langagières qu'ils ont adoptées pour créer une atmosphère particulière et donner le ton voulu à leurs chansons: la description tragi-comique d'un monde urbain, moderne et mouvant dans lequel s'agitent des personnages solitaires et pris dans l'engrenage de la société de consommation, chez Ducharme; la peinture réaliste d'un monde traditionnel transposé en ville, où les personnages, et en particulier la femme, sont en lutte constante pour améliorer leur sort, chez Tremblay.

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Monsieur Yvan Lepage pour la confiance qu'il m'a toujours témoignée et les judicieux conseils qu'il m'a prodigués tout au long de la rédaction de cette thèse qu'il a subtilement dirigée et révisée.

L'aide et les encouragements des parents et amis m'ont été précieux et j'aimerais remercier en particulier Anastassios Stalikas, Denise Parent, Denis Proulx, Christine Prévile et Marina Fernandez.

Mes remerciements chaleureux vont aussi à Lynn Tassé et Élise Melanson qui m'ont apporté une aide technique inestimable.

Enfin, je remercie Monsieur Patrick Farrell, professeur au département de mathématiques à l'Université Acadia, pour ses suggestions en matière de statistiques.

INTRODUCTION

Les talents de romancier et de dramaturge de Réjean Ducharme et de Michel Tremblay ont depuis longtemps dépassé les frontières du Québec, plusieurs de leurs romans ayant été traduits et certaines de leurs pièces de théâtre étant jouées sur les scènes de nombreux pays. Au Québec, leurs œuvres jouissent d'une grande popularité, aussi bien auprès du public que de la critique, qui leur réservent généralement un accueil enthousiaste. Pourtant, une partie de leur production demeure à ce jour méconnue, voire totalement inconnue. En effet, parallèlement à leur œuvre romanesque et théâtrale, Réjean Ducharme et Michel Tremblay ont écrit des textes de chansons pour des artistes aussi célèbres que Robert Charlebois et Pauline Julien. Certaines de ces chansons ont même connu un succès populaire. Comment expliquer alors que l'existence et la paternité de ces chansons soient si peu connues? Les raisons en sont multiples et tiennent à plusieurs facteurs.

Premièrement, le fait qu'elles n'aient jamais été publiées contribue à les reléguer dans l'ombre. Deuxièmement, comme le nom du parolier est rarement sinon jamais mentionné, l'auditeur ne fait pas nécessairement le lien entre celui-ci et la chanson qu'il vient d'entendre. Ainsi, plusieurs lecteurs de Ducharme et de Tremblay ont pu, sans s'en douter, fredonner de leurs chansons.

Le but de cette thèse est d'éclairer une partie de l'œuvre de ces deux auteurs québécois majeurs, qui n'a jusqu'à ce jour pour ainsi dire pas retenu l'attention de la critique.¹ Notre travail consiste à décrire de façon détaillée la langue

1 Sur les chansons de Ducharme n'existent que trois articles: Jacques Julien, «Ducharme parolier de Charlebois», *Québec français*, décembre 1983, p.51-53; Jean-Pierre Boucher, «Réjean Ducharme parolier», *Littératures*, no 3, 1989, p.95-113; Sylvain Lambert, «Réjean Ducharme et Mistral gagnant», *Écrivains-paroliers, Mœbius* no 59, hiver 1994, p.95-113. Pour ce

employée par Ducharme et Tremblay dans leurs chansons. Grâce à une étude lexicale rigoureuse, inspirée des méthodes de la linguistique statistique, nous voulons mettre en perspective les aspects quantitatifs puis qualitatifs du matériau de base de nos deux auteurs, les mots, dont ils se servent pour créer un univers et le colorer à leur façon. En examinant leur vocabulaire afin d'en déterminer les caractéristiques, nous serons aussi amené à voir comment ils composent avec un genre qui exige la brièveté et la production d'un effet immédiat sur l'auditeur.

Constitution du corpus

Notre corpus se compose des vingt et une chansons que Ducharme a écrites, entre 1970 et 1981, pour Robert Charlebois² et des treize chansons que Michel Tremblay a écrites, entre 1970 et 1979, pour Pauline Julien³. La période

qui est des chansons de Tremblay, rien d'autre n'a été publié que mon article intitulé «Michel Tremblay, parolier», paru dans *La chanson: carrières et société*, Triptyque, 1996.

2 Ducharme a aussi écrit trois chansons originales pour Pauline Julien («Je vous aime»(1970), «Déménager ou rester là»(1970), «Faudrait»(1975)) en plus de signer une adaptation française des «Sept péchés capitaux» de Bertolt Brecht, mis en musique par Kurt Weill (1976), toujours pour Pauline Julien. Par souci d'homogénéité, nous n'avons retenu que les chansons écrites pour Robert Charlebois. Ce dernier a composé la musique des chansons que Ducharme lui a écrites de même que celle de «Déménager ou rester là». Enfin, il a lancé en novembre 1996 un disque contenant quatre «nouvelles» chansons de Ducharme: «J'voulais pas y aller», «Tour en Gaspésie», «Une ville ben ordinaire ou Saint-Jérôme» et «Une bonne fois». Il s'agit en fait de chansons que Ducharme a écrites dans les années 1970, et que Charlebois ressort vingt ans plus tard après avoir retravaillé la musique dont il n'était pas satisfait. Comme ces « nouvelles » chansons sont sorties à la fin de la rédaction de cette thèse, nous n'avons pas pu les inclure dans notre corpus. Toutefois, leur lecture révèle qu'elles s'intègrent à l'ensemble aussi bien par le contenu que par la forme.

3 Tremblay a écrit quelques chansons pour Joe Bocan et Chantal Beaupré, mais elles sont pratiquement inconnues n'ayant jamais été endisquées. En revanche, Renée Claude a enregistré en 1972 la chanson intitulée «Salut» qui fait partie de la comédie musicale *Demain m'attend Montréal m'attend*. La plupart des musiques des chansons de Tremblay ont été composées par François Cousineau, les autres par François Dompierre, Jacques Marchand et Pierre Leduc. Nous n'avons pas tenu compte des chansons présentes dans les comédies musicales *Demain matin Montréal m'attend* et *Les héros de mon enfance* ou dans l'opéra romantique *Nelligan*, car elles ont une fonction différente de celle des chansons populaires : intégrées à un texte dramatique qu'elles servent à illustrer, elles participent à un genre hybride,

d'écriture couvre en gros les années 1970, détail important quant à leur facture et à leur thématique, comme nous le verrons en cours d'analyse. Il est cependant difficile de dégager des correspondances temporelles entre l'écriture des chansons et celle du reste de l'œuvre, comme un critique a tenté de le faire dans le cas de Ducharme.⁴ Ce qu'il importe de souligner, à notre avis, c'est que nos deux auteurs manifestent un intérêt certain pour la chanson dans le reste de leur œuvre. Omniprésente chez Ducharme, la chanson populaire apparaît sous des formes diverses: citations intertextuelles avouées, trafiquées ou déguisées⁵, mentions de titres de chansons, d'albums et de noms de chanteurs⁶. On rencontre aussi des chansons inventées par les personnages de *L'océantume* (p.141, p.173) et du *Nez qui voque* (p.35-36). Et il arrive qu'une chanson soit présentée comme la chanson-thème d'une œuvre, comme par exemple "Ti-Bidon" de Michel Pagliaro qui doit jouer continuellement pendant la première partie de la pièce de théâtre *HA ha!...*⁷ Enfin, certains personnages, comme Crigne dans *Dévadé*, exercent le métier de chanteur ou de chanteuse.

entre le théâtre et la chanson. On peut considérer ces comédies musicales comme des œuvres autonomes, à l'univers clos, comme les chansons qui en font partie. Ici encore, par souci d'homogénéité, nous n'avons conservé que les chansons écrites au fil des ans pour une interprète, en l'occurrence Pauline Julien.

4 Sylvain Lambert affirme que «la publication du roman *L'hiver de force* en 1973 correspond à la période où Ducharme délaisse l'écriture romanesque pour l'écriture de chansons. En effet, *L'hiver de force* est le dernier roman de Ducharme avant *Dévadé*, publié en 1990». *Op. cit.* p.96-97. Il oublie que *Les enfantômes* est paru en 1976 de même que *Inès Pérée et Inat Tendu*, bien qu'il s'agisse dans ce dernier cas d'une pièce de théâtre. Chez Tremblay, on ne saurait voir de rupture dans la production de l'œuvre, pas moins de huit pièces de théâtre et deux romans étant publiés pendant la période de l'écriture des chansons.

5 Par exemple: «On s'assoit par terre et on la regarde faire en écoutant la radio, quand c'est bon. Janis Joplin chante *Me and Bobby McGee*. «Feeling good was good enough for me and Bobby McGee...»» (*L'hiver de force*, p.206-207); «En revenant, on lui a chanté la chanson d'Édith Piaf si connue, si fredonnée: «*Je ferais le tour du monde, je me ferais teindre en blonde, si tu me le demandais.*»» (*Ibid.*, p.202); «Après avoir payé, nous sommes sortis du restaurant, en marchant. Nous irons à Trois-Rivières en rivière, à Chicoutimi en dormi, à Ottawa sur un fil.», parodie de la chanson bien connue de Charles Trenet. (*Le nez qui voque*, p.26)

6 Dans *L'hiver de force*, par exemple, André et Nicole Ferron déversent leur humeur changeante sur les artistes en faisant part de leur amour pour les chansons de Boris Vian, et «Le déserteur» en particulier, (p.41) ou celles des Beatles, dont ils reçoivent les albums *Abbey Road* et *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en cadeau (p.97); au contraire, ils expriment leur dégoût pour Charles Aznavour (p.63-64) et pour Engelbert Humperdinck (p.258).

⁷ Les didascalies décrivent le décor, les personnages et «la musique: Ti-Bidon de Michel Pagliaro.» Réjean Ducharme, *HA, ha!...*, Paris, Gallimard, 1982, p.13-14.

Chez Tremblay, on retrouve encore plus de chanteurs et de chanteuses, et de tous les styles et niveaux. Mentionnons entre autres Carmen, chanteuse western, et sa rivale Gloria, chanteuse à paillettes pseudo-brésilienne, se disputant la vedette dans *Sainte Carmen de la Main*, en plus des Lola Lee, Mercedes Benza et autres chanteuses se produisant dans les clubs miteux de la Main.⁸ Dans les milieux plus aisés, on applaudit Sylvie Heppell, «chanteuse semi-classique spécialisée dans Gershwin» et les chanteurs d'opéra Pierrette Alarie et Léopold Simoneau.⁹ Mais il y a plus; dans son dernier récit autobiographique, Tremblay fait la part belle à la chanson québécoise en évoquant le milieu des chansonniers et des boîtes à chanson. Aux côtés de deux chansonniers, l'un fictif, François Villeneuve, l'autre réel, Tex Lecor, nous revivons cette époque faste de la chanson québécoise rappelée par ses grands noms.¹⁰ Bref, ce tour d'horizon rapide et non exhaustif des références à la chanson dans l'œuvre romanesque et théâtrale de nos deux auteurs montre bien l'intérêt de Ducharme et Tremblay pour ce genre et pourrait expliquer, en partie tout au moins, que tous deux aient eu envie de s'y adonner.

8 Tremblay donne des descriptions colorées de ces établissements dont les noms affichent un exotisme de pacotille qui trahit l'emprunt massif quoique superficiel à des modèles culturels étrangers. Mentionnons le Coconut Inn, le Bolivar Lounge, le Marakech, la Casa Istanbul, le Samovar, le Hawaian Lounge, le Rodéo et le Tropical décrits dans les romans *La duchesse et le roturier*, *Des nouvelles d'Édouard* et *Le premier quartier de la lune* ainsi que dans plusieurs pièces de théâtre dont *En pièces détachées*, *Trois petits tours*, *Demain matin Montréal m'attend*, *Sainte Carmen de la Main*, *Hosanna* et *La duchesse de Langeais*.

9 *La duchesse et le roturier*, p.57 et *La nuit des princes charmants*, p.27.

10 «Ferland, Léveillé, Vigneault, Brousseau, Desrochers, Lévesque et tous les autres, peut-être jusqu'au grand Félix lui-même, pouvaient aller d'ores et déjà guetter leurs arrières, un grand chansonnier naissait sous mes yeux et allait tout détruire sur son passage s'il s'en donnait la peine.» *La nuit des princes charmants*, p.101.

Préparation des textes

Les textes des chansons proviennent tous des pochettes de disques¹¹. Ils ont été introduits dans l'ordinateur afin d'en obtenir une concordance. Celle-ci présente, par ordre alphabétique, chacun des vocables accompagné des mots qui l'entourent, dans un vers numéroté qui précise la chanson et la ligne où se trouve le vocable en question. Par exemple, le vers 20-002 Dans ta ch'mise de nuit à moitié finie, le deuxième vers de la vingtième chanson, apparaît neuf fois dans la concordance, c'est-à-dire à chacune des entrées des mots qui forment le vers complet.

Après la concordance vient la lemmatisation¹², étape essentielle et préalable à l'analyse des textes. Il s'agit de regrouper les syntagmes signifiants, comme **La belle au bois dormant**, les variantes orthographiques, par exemple, **moi**, **moé** et **moué**, les flexions verbales et les mots qui s'accordent en genre et en nombre sous le lemme du masculin singulier. S'il est certainement pratique, l'ordinateur n'est tout de même pas intelligent; il scinde donc en plusieurs mots un vocable renfermant une élision ou une apocope (**r'tard**, **p't'être**, **s'ra**, **cann'çons**, **aujourd'hui**, etc.) ou un sigle tel **L.S.D.** Il faut aussi distinguer les formes homonymiques telles **lit** (nom commun) et **lit** (verbe).

Par ailleurs, en l'absence de textes officiels des chansons, nous nous sommes permis de corriger certaines des transcriptions erronées les plus flagrantes, qui risquaient de gêner la lecture. Citons comme exemples, **dan van-midi**, **est-tait**, **après**, **chachez**, **babaill**, **minoux**, **pitoux**, **à téléphoné**, des formes aberrantes ou fantaisistes qui ont été redressées. En revanche, **chou**, adaptation graphique

¹¹ Voir la bibliographie pour une liste des disques sur lesquels figurent les chansons de nos corpus.

¹² Muller discute abondamment de la nécessité de lemmatiser les textes qui doivent être analysés par les méthodes de la linguistique statistique. Voir entre autres: «De la lemmatisation», *Langue française, Linguistique quantitative, Informatique*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1985, p.126-136.

de l'anglicisme *shoo*, a été conservé à cause du jeu de mots potentiel qu'il contient.

Notre souci d'uniformiser le texte afin de le rendre accessible et lisible a été freiné par notre désir de rendre compte de la richesse et de la variété des formulations langagières de nos deux auteurs et, en définitive, de leur talent créateur et de leur audace langagière. C'est pourquoi nous avons tenu à conserver certaines graphies, certes farfelues, mais qui témoignent d'un effort de transcription orale, car, tout bien considéré, la chanson est, avant tout, un genre oral. Le lecteur trouvera ces formes dans les diverses listes que nous avons dressées, en particulier dans la liste de fréquence décroissante des 250 mots les plus fréquents de chacun de nos auteurs (voir tableaux 27 et 28). Elles sont accompagnées de notes explicatives qui permettent au lecteur d'obtenir rapidement un maximum d'information en un minimum de temps, en plus de lui éviter de trop nombreux renvois à d'autres tableaux ou à des notes infrapaginales.

L'audition des chansons a aussi révélé des fautes textuelles, que nous avons corrigées. Ainsi, le **coeur gourmand** remplace le **coeur grand** et rime avec les **yeux grands** dans *Première neige*; **Girouard** et **watcher** remplacent **Ground** et **matcher**, dans *Le violent seul*, et **vu** se substitue à **pu** dans *Je suis né*. Notons aussi que les vers 21-040 (Ça va encore faire un hostie d'drame), 03-024 (Les paquets vides de cigarettes) et 03-026 (Se dire y est temps que ça arrête) avaient été omis dans la transcription de la chanson sur la pochette et, par conséquent, dans l'entrée des données à l'ordinateur. Nous avons dû les rétablir dans le texte et modifier les statistiques en conséquence. Enfin, ironie du sort, le vocable **mots** avait été escamoté dans le vers 21-036 (En d'autres [mots] ça s'ra pas beau.)

La mode semble aussi avoir joué dans la transcription fantaisiste des textes de chansons sur les pochettes de disque. L'emploi des majuscules semble par exemple être tombé en défaveur, au milieu des années 1970; on n'en trouve pratiquement aucune sur les pochettes de ces années-là. Ainsi, nous avons rétabli les majuscules des noms propres **Roger, Pit, Marie-Blanche, Montréal,** etc.

Pour ce qui est de la ponctuation, totalement incohérente, une décision s'imposait. Chez Ducharme, l'élimination de la ponctuation ne change pas grand-chose; ses textes ont été ponctués de façon mécanique: absence quasi systématique de ponctuation dans le corps du texte et addition automatique de trois points de suspension, pertinents ou pas, à la fin de la chanson. Chez Tremblay, en revanche, on note un effort sérieux de ponctuation, qui n'en demeure pas moins très souvent déficiente, aléatoire ou impertinente.

Nous nous sommes donc résolu à supprimer toute marque de ponctuation, ce qui, à première vue, peut sembler une mesure draconienne, mais qui se révèle la seule solution logique. De toute façon, la chanson, comme la poésie moderne, se passe aisément de ponctuation. Nous croyons avoir servi et les textes et le lecteur en supprimant une ponctuation aberrante qui nuisait davantage qu'elle n'aidait à la lecture et à la compréhension de l'œuvre lyrique inédite de Tremblay et de Ducharme.

Méthode

Les 21 chansons de Ducharme et les 13 chansons de Tremblay constitueront les deux corpus que nous analyserons et comparerons systématiquement. Ils feront l'objet d'une étude statistique et stylistique selon la méthode proposée par Linda Hantrais dans son étude du vocabulaire des chansons de Georges Brassens.¹³ Pour sa thèse de doctorat, celle-ci a étudié le vocabulaire des chansons de Brassens en le comparant à celui des chansons de Brel et de Ferré. Sa méthode comporte deux grands volets que nous avons retenus : d'abord une étude quantitative et statistique, puis une étude qualitative ou stylistique. Il faut d'abord décomposer le texte en ses plus simples éléments, les mots, grâce aux concordances établies à l'ordinateur, afin de les étudier selon certains critères tels leur fréquence, leur distribution en catégories grammaticales, leur répartition dans une ou plusieurs chansons et enfin leur présence à la rime. Ces critères permettent d'identifier les mots caractéristiques de chaque corpus, lesquels servent de base à l'étude qualitative. Replacés alors dans leur contexte immédiat (le vers dans lequel ils apparaissent) et leur contexte plus large (la chanson et l'ensemble du corpus), ces mots forment avec d'autres des réseaux sémantiques qui dessinent l'univers particulier de l'œuvre lyrique de chaque auteur. En somme, l'étude qualitative recompose ou reconstruit ce que l'analyse quantitative avait dissocié. Notre étude se fera donc en trois étapes qui, comme le souligne L. Hantrais, «seront interdépendantes et contribueront toutes à une meilleure compréhension du texte»:¹⁴ l'établissement de la concordance,¹⁵ des listes de fréquence et des tableaux statistiques; l'analyse quantitative et statistique; l'étude qualitative ou stylistique.

13 Linda Hantrais, *Le Vocabulaire de Georges Brassens, une étude statistique et stylistique*, Paris, Klincksieck, 1976.

14 *Ibid.*, p.13.

15 Nous remercions M. Hubert Larocque du département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa qui a élaboré les concordances des chansons de Ducharme et de Tremblay à l'ordinateur pour nous.

S'appuyant sur les travaux de linguistes, en particulier Muller, Yule, Hallig et Wartburg, Guiraud et Herdan, Linda Hantrais propose un modèle d'analyse scientifique du vocabulaire des chansons de Georges Brassens:

Nous n'avons pas l'intention de proposer de nouvelles méthodes pour l'étude quantitative d'un texte; nous voulons plutôt exploiter certaines formules déjà éprouvées afin d'obtenir un maximum de renseignements sur le texte de Brassens, par rapport à ceux de Brel et de Ferré.¹⁶

Elle commence par réaffirmer ce qu'entre autres Muller a dit sur la valeur de données statistiques rigoureusement exploitées pour mettre à l'épreuve des idées préconçues sur le vocabulaire d'un auteur: «l'analyse quantitative rudimentaire d'un texte littéraire peut éviter des conclusions fausses sur le vocabulaire d'un auteur».¹⁷ Les observations que l'on fait sur un vocable, par exemple sa haute ou basse fréquence ou encore sa forte ou faible distribution dans le corpus, reposent sur des données quantifiables et immédiatement vérifiables dans les tableaux, les listes et la concordance; ceci confère à cette méthode son caractère objectif et scientifique. De plus, elle permet de cerner étroitement un corpus (surtout si, comme le nôtre, il n'est pas trop imposant) et les données obtenues après un ratissage systématique sont davantage susceptibles de déboucher sur des analyses et des interprétations pertinentes et sûres. Bref, l'analyse quantitative sert d'assise à l'étude qualitative et constitue une garantie contre des interprétations subjectives ou fondées seulement sur l'intuition :

Le lien entre les aspects quantitatifs et qualitatifs d'une langue n'est pas invariable, mais l'étude d'un texte par des méthodes statistiques peut fournir une base solide pour des analyses qualitatives, en ce qu'elle offre un tableau global du vocabulaire

¹⁶ Hantrais, *op. cit.*, p.13.

¹⁷ *Ibid*, p.10.

employé et qu'elle fait ressortir certaines particularités de l'auteur.¹⁸

Pourtant, malgré ses avantages évidents, il faut reconnaître les limites de l'analyse quantitative et statistique, comme le souligne Muller:

Les écarts dénoncés et mesurés par l'outil statistique ne portent que sur des masses de signifiants derrière lesquels peuvent se cacher des signifiés divers et multiples. Ils sont un signal, annonçant qu'il se passe quelque chose: mais pour savoir ce qui se passe, quel est le mouvement des idées, des thèmes, des sensibilités qui a créé ces écarts, il faudra aller plus loin, ou plutôt revenir en arrière, retourner aux textes. Tel est le rôle, irremplaçable mais limité, de l'analyse quantitative d'une grande masse de textes.¹⁹

De toute manière, ce retour au texte constitue la troisième étape sur laquelle doit nécessairement déboucher notre analyse pour ne pas rester incomplète: «La discussion des traits quantitatifs d'un texte reste incomplète si l'on ne passe pas aux aspects qualitatifs».²⁰

Dans le même ordre d'idée, H. Mitterand affirme:

Les mots isolés sont en réalité d'une pertinence sémantique et stylistique imparfaite. Il importe, pour en comprendre totalement l'emploi, et les rapports qu'ils entretiennent avec le contenu complet et la structure générale de l'œuvre, de considérer leurs associations.²¹

¹⁸ *Ibid*, p. 10.

¹⁹ Charles Muller, *op. cit.*, p.43.

²⁰ Hantrais, *op. cit.*, p.12.

²¹ Henri Mitterand, «Index et concordances dans l'étude des textes littéraires», *Cahiers de lexicologie*, Vol. 3, 1961, p.167.

Dans son étude, L. Hantrais détermine l'originalité du vocabulaire des chansons de Brassens en le comparant à celui de Brel et de Ferré et aux listes du Français fondamental²² et du Frequency Dictionary of French words²³. Nous avons conservé le Français fondamental qui a été élaboré à partir d'échantillons de langue parlée, mais, comme les listes de fréquence du FDFW se fondent sur des échantillons de langue écrite - textes littéraires et techniques de la période 1920 à 1940 - , nous lui avons préféré le Dictionnaire de fréquence du français parlé au Québec.²⁴ Cet ouvrage récent offre des listes élaborées à partir d'échantillons de la langue écrite et parlée puisés dans cinq régions du Québec. Il devrait donner lieu à des comparaisons intéressantes étant donné les ressemblances entre l'état de langue qu'il devrait décrire et celui de nos corpus. Enfin, nous renverrons parfois, aux fins de comparaison, à l'étude d'Yvan Lepage²⁵ qui a travaillé, à l'aide de la même méthode que celle que nous utilisons, sur un corpus extrait du roman de Ducharme, *L'hiver de force*, de même étendue que le nôtre.

Ces différents corpus nous permettront d'établir des comparaisons entre nos paroliers québécois et trois paroliers français (Brassens, Brel et Ferré), entre Ducharme et Tremblay et deux dictionnaires, l'un québécois (le DFFPQ), l'autre français (le Français fondamental), entre Ducharme parolier et Ducharme romancier et, bien entendu et premièrement, entre Ducharme et Tremblay eux-mêmes. Nous serons ainsi en mesure de faire des observations ayant trait au genre (chanson ou roman), ainsi qu'aux différences et aux ressemblances entre

22 G. Gougenheim, R. Michéa, P. Rivenc et A. Sauvageot, *L'élaboration du français fondamental (1er degré): étude sur l'établissement d'un vocabulaire et d'une grammaire de base*, Paris, Didier, 1964.

23 A. Juilland, Dorothy Brodin et Catherine Davidovitch, *Frequency Dictionary of French Words*, La Haye, Mouton, 1970. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle FDFW.

24 Normand Beauchemin, Pierre Martel et Michel Théorêt, *Le Dictionnaire de fréquence du français parlé au Québec*, Peter Lang, 1992. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle DFFPQ.

25 Yvan Lepage, «Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'hiver de force*», *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.

la langue française au Québec et en France, et entre le style de nos deux auteurs.

Bien sûr, la méthode de Hantrais, comme toute autre, a ses limites. Comme elle repose essentiellement sur l'étude du vocabulaire, elle ne tient pas compte des aspects musicaux et de l'interprétation, qui sont tout aussi importants que les paroles dans cette réalité qu'est la chanson populaire. Mais cette limite rejoint la nôtre, et il faudrait allier des compétences de linguiste et de musicologue pour enrichir l'analyse.

Plan de la thèse

Suite à l'élaboration d'une concordance des chansons réalisée par ordinateur, nous procéderons, au chapitre premier, à l'analyse quantitative et statistique qui permettra de faire ressortir, à l'aide de calculs mathématiques, la richesse et la variété relatives du vocabulaire employé par Ducharme et Tremblay dans leurs chansons. Au chapitre II, qui opère le passage du quantitatif au qualitatif, nous examinerons les mots selon leur fréquence et la catégorie grammaticale à laquelle ils appartiennent. À cette fin, nous avons classé tous les vocables de nos corpus selon sept catégories grammaticales et dressé des listes de fréquence des vingt vocables les plus fréquents pour chaque catégorie grammaticale (tableaux 9 à 13), de même que la liste des 250 mots les plus fréquents dans chaque corpus (tableaux 27 et 28) et des relevés statistiques de distribution grammaticale (tableaux 7 et 8). Dans un premier temps, nous dirigerons notre attention sur les données présentées dans ces tableaux, que nous aurons dressés à partir des relevés statistiques (dont la concordance), puis nous comparerons les listes de fréquence et de distribution grammaticale du vocabulaire de nos deux paroliers l'une à l'autre et à celles du Français fondamental, du DFFPQ et de Ducharme romancier afin d'isoler les éléments

caractéristiques du vocabulaire de Ducharme et de Tremblay. Ces comparaisons feront ressortir les zones de concentration et de dispersion de leur vocabulaire et pourront révéler des points communs entre les paroliers.

En examinant les aspects quantitatifs du vocabulaire, nous isolerons momentanément les mots de leur contexte. L'étude stylistique, quant à elle, remettra le mot dans son contexte. L'analyse quantitative nous permettra d'identifier les mots caractéristiques de chaque auteur, c'est-à-dire ceux qui présentent une riche combinaison des trois critères objectifs que sont la haute fréquence, une bonne distribution et leur présence à la rime. Ce sont ces mots jugés caractéristiques que nous analyserons dans leur contexte syntagmatique au chapitre III, première étape de l'étude stylistique proprement dite.

Celle-ci s'enrichira, au chapitre suivant, de l'examen des aspects sémantiques du vocabulaire de nos auteurs. À l'aide de la méthode des classements onomasiologiques développée par Hallig et Wartburg,²⁶ nous mettrons en lumière les réseaux sémantiques majeurs qui structurent l'œuvre lyrique de Ducharme et de Tremblay.

Le chapitre V sera consacré à l'étude du vocabulaire contribuant à l'évocation du cadre et de l'atmosphère particuliers des chansons. Nous examinerons alors l'apport essentiel des interjections, des noms propres, des anglicismes et des québécoismes dans la création d'un univers particulier auquel chaque auteur donne la couleur et le ton désirés. En effet, grâce à leur fonction expressive et à leur caractère dénotatif, les vocables de ces catégories lexicales offrent des matériaux de choix à l'auteur qui cherche à dépeindre un milieu particulier ou une couche sociale ou à évoquer une certaine ambiance. Enfin, au dernier chapitre, nous nous pencherons sur les contraintes du genre lyrique et, en

26 R. Hallig et W. von Wartburg, «Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie: Versuch eines Ordnungsschemas», Akademie-Verlag, Berlin, 1952.

particulier, sur certains phénomènes de l'oralité, caractéristique importante de nos corpus, qui laisse ses marques sur la structure même des chansons.

En résumé, nous distinguerons deux plans pour l'analyse du vocabulaire de Tremblay et de Ducharme: le quantitatif et le qualitatif. Le premier concerne le mot et implique l'étude de la distribution et de la fréquence; le deuxième se rapporte à l'exploitation sémantique, syntactique et stylistique des vocables dans un texte. L'examen détaillé de l'exploitation de ces vocables, y compris l'étude des images, des réseaux sémantiques qu'ils dessinent et leur contribution à l'évocation du cadre et de l'atmosphère des chansons, nous indiquera le degré de transformation qu'ils ont subie et, par conséquent, l'emploi expressif que font Ducharme et Tremblay de la langue française.

Sans prétendre faire toute la lumière sur l'œuvre lyrique de Ducharme et de Tremblay, nous pensons néanmoins, grâce à cette étude, contribuer de façon originale à la connaissance de cette partie méconnue de leur œuvre. De plus, il est intéressant d'aborder une œuvre grâce à une méthode qui exige qu'on la décompose en ses plus petites parties, les mots, pour ensuite la recomposer en un ensemble complet et signifiant. Nous devons en effet refaire l'immense puzzle que constituent les mots de la concordance et des listes de fréquence pour obtenir l'image complète et une vision d'ensemble de l'œuvre lyrique. Et, dans ce processus de reconstruction, nous sommes à même de dévoiler les ressorts et de dégager les caractéristiques et les structures des chansons.

Soulignons enfin que la nature même de cette méthode d'analyse, qui se déploie par étapes successives, entraîne certaines répétitions. En effet, l'étude lexicale se subdivisant en plusieurs parties et selon différentes catégories grammaticales et lexicales, nous oblige à traiter plus d'une fois du même vocable parce qu'il est, par exemple, à la fois un nom propre et un anglicisme. De plus, le contexte dans lequel apparaît le mot **heures**, par exemple, (**Deux**

heures après-midi), sera cité de nouveau pour l'examen de l'adjectif numéral **deux** et du substantif **après-midi**. Enfin, un mot jugé caractéristique et analysé comme tel au chapitre III a de fortes chances de contribuer à dessiner un réseau sémantique important et, par conséquent, de se retrouver dans l'étude des aspects sémantiques au chapitre IV. Nous déplorons ces redondances et avons tenté d'en atténuer l'impact en présentant les citations de la manière la plus variée possible. Inévitables, lassantes peut-être, ces répétitions n'en constituent pas moins une sorte de garantie de la validité de la méthode, en ce sens qu'elles servent de mécanisme de contre vérification constante. Si nous analysons souvent les mêmes segments, sous un angle chaque fois différent, c'est qu'ils sont manifestement significatifs: ils débordent, pour ainsi dire, d'intérêt sémantique et stylistique. En d'autres mots, ce serait les mots-clefs du corpus.

PREMIÈRE PARTIE

ANALYSE STATISTIQUE

CHAPITRE PREMIER

ÉTUDE QUANTITATIVE

Les concordances établies grâce à l'ordinateur nous fournissent les données statistiques de base dont nous nous servirons dans la première partie de ce travail, consacrée à l'analyse quantitative¹. Ainsi, à partir de données élémentaires et universellement reconnues en statistique linguistique (N désigne le total des occurrences; V, le total des mots différents dans un corpus; V1, le nombre de mots apparaissant une fois ou de fréquence 1), nous allons pouvoir effectuer quelques opérations mathématiques et dresser des listes de distribution des vocables afin de déterminer la richesse et la variété relatives du vocabulaire des chansons de Tremblay et de Ducharme. Comme nous disposons aussi de données pour trois autres auteurs de chansons (Brassens, Brel et Ferré) et pour trois romanciers québécois (Guèvremont, Renaud et Ducharme), il sera intéressant de comparer nos résultats avec ceux qu'ont obtenus Linda Hantrais² et Yvan Lepage³, ce que nous ferons en fin de chapitre, après avoir d'abord comparé Ducharme et Tremblay entre eux.

¹ L'ordinateur a comptabilisé tous les vocables différents (V) ainsi que les occurrences totales de ces vocables (N), mais les ajustements manuels résultant de la lemmatisation ont réduit le corpus de Ducharme de 392 V et 480 occurrences N et celui de Tremblay de 256 V et 311 N. Ainsi, les statistiques initiales fournies par l'ordinateur qui donnaient 1531 V et 5434 N pour le texte de Ducharme et 1071 V et 4119 N pour celui de Tremblay ont dû être modifiées en conséquence, et les valeurs que nous avons utilisées pour nos calculs sont les suivantes: 1139 V et 4954 N (Ducharme) et 815 V et 3808 N (Tremblay). Bien que ces changements n'aient pas un effet très important sur les résultats des calculs de l'analyse quantitative et statistique, ils s'avéraient nécessaires pour rendre compte fidèlement de la composition de nos corpus.

² Linda Hantrais, *op. cit.*, p.13.

Tableau 1 - Valeurs de N, V et V1

	N	V	V1
Ducharme	4954	1139	801
Tremblay	3808	815	511

Richesse et variété du vocabulaire

À partir des seules données de **N** et **V**, on peut obtenir une première indication de la richesse lexicale d'un texte. Même si le rapport exact entre **N** et **V** est extrêmement difficile à déterminer, on observe qu'à mesure qu'un texte se déploie, autrement dit à mesure que **N** augmente, **V** (le nombre de mots différents) augmente aussi, mais à un taux qui ira toujours en diminuant puisque, inévitablement, l'auteur réutilisera certains mots. Donc, au début d'un texte, **V** grandira presque aussi rapidement que **N**, puis n'augmentera que lorsque l'auteur emploiera un mot différent, tandis que **N** continuera d'augmenter, quels que soient les mots utilisés. Yule⁴, Herdan⁵, Muller⁶ et Guiraud⁷ s'accordent pour dire que la corrélation entre **N** et **V** tient au style de l'auteur, vu comme un écart par

³ Yvan Lepage, *op. cit.*, p.219.

⁴ G.U. Yule, *The Statistical Study of Literary Vocabulary*, Hamden, Connecticut, Archon Books, 1968.

⁵ G. Herdan, *The advanced Theory of Language as Choice and Chance*, Berlin-Heidelberg-New York, Springer-Verlag, 1966.

⁶ Charles Muller, *Initiation aux méthodes de la statistique linguistique*, Paris, Hachette, 1973.

rapport à une norme ou, en d'autres mots, le degré de liberté individuelle par rapport à la contingence, le hasard auquel tous les utilisateurs de la langue sont soumis. Quoi qu'il en soit, si on compare des corpus d'étendue à peu près semblable, le texte comportant le plus de mots différents (V) sera considéré comme étant le plus varié, c'est-à-dire le plus riche.

a) La fréquence moyenne

En divisant le nombre total d'occurrences dans un texte par le nombre total de mots différents, on obtient la fréquence moyenne, premier indice de richesse et de variété du vocabulaire.

Tableau 2 - Fréquence moyenne

	N	V	N / V
Ducharme	4954	1139	4,35
Tremblay	3808	815	4,67

Plus le résultat de ce quotient est petit, plus le vocabulaire est varié. On constate que Ducharme introduit un nouveau vocable tous les 4,35 mots, comparativement à tous les 4,67 mots pour Tremblay.

⁷ Pierre Guiraud, *Les Caractères statistiques du vocabulaire: essai de méthodologie*, Paris, P.U.F., 1954.

b) Le quotient $V1/V$

Ce deuxième calcul nous fait diviser le nombre d'hapax (mots utilisés une seule fois ou de fréquence 1) par le nombre de mots différents. Un quotient plus élevé indique une plus grande richesse puisqu'il signifie que l'auteur a utilisé plus de mots uniques. $V1$ étant une sous-catégorie de V , on considère les hapax comme un indice supplémentaire de richesse. Nous obtenons:

Tableau 3 - $V1/V$

	V	V1	$V1/V$
Ducharme	1139	801	0,70
Tremblay	815	511	0,63

Le premier calcul indiquait que Tremblay emploie moins de vocables différents que Ducharme; ce deuxième résultat démontre qu'il emploie moins d'hapax. Les deux confirment que son vocabulaire est légèrement moins varié que celui de Ducharme.

c) Le quotient $V/\sqrt{N}$

Ce quotient permet, selon Pierre Guiraud⁸, de contourner le problème associé à la comparaison de textes de longueur différente. Il maintient

⁸ *Ibid.*, p.53.

que pour un texte de 15 000 à 20 000 mots forts (sans compter les mots grammaticaux), ce quotient donne une constante d'environ 20,50. Nous allons effectuer ce calcul même si l'étendue de nos deux corpus se situe bien en-deçà de ces valeurs, parce que les résultats pourront servir de points de comparaison avec d'autres corpus de même étendue que le nôtre.

Tableau 4 - $V / \sqrt{N}$

	V	N	$V / \sqrt{N}$
Ducharme	1139	70,38	16,18
Tremblay	815	61,71	13,21

Même s'il est encore loin de la norme établie par Guiraud, Ducharme devance ici Tremblay, et ce résultat confirme les deux premiers. De toute façon, la valeur proposée par Guiraud semble difficile à atteindre: ni les auteurs étudiés par L. Hantrais, ni ceux étudiés par Lepage ne l'atteignent, à l'exception de Guèvremont qui la dépasse⁹. En revanche, plus les auteurs sont modernes, plus leurs valeurs s'écartent de cette norme ainsi que le montre le tableau 6.

d) Le quotient Log V/Log N

Toujours dans le but de valider des comparaisons de corpus d'étendue différente, Herdan propose, quant à lui, le «logarithmic type/token ratio» qu'il emprunte à la loi biologique de la croissance relative¹⁰. Comme il suggère qu'il vaut mieux exclure les mots à très haute fréquence, nous avons fait les calculs avec et sans les mots grammaticaux, qui constituent environ la moitié de la valeur de N pour chacun de nos deux corpus et, en fait, pour n'importe quel corpus.

Tableau 5a - log V / log N

avec les mots grammaticaux	V	log V	N	log N	log V / log N
Ducharme	1139	3,0565	4954	3,6950	0,83
Tremblay	815	2,9112	3808	3,5807	0,81

Tableau 5b - log V / log N

sans les mots grammaticaux	V	log V	N	log N	log V / log N
Ducharme	1059	3,0249	2495	3,3971	0,89
Tremblay	742	2,8704	2036	3,3088	0,87

⁹ La richesse du vocabulaire de Germaine Guèvremont, qui décrit un univers plus traditionnel, est effectivement remarquable comme l'a montré Yvan Lepage dans son article déjà cité sur le vocabulaire de Ducharme.

¹⁰ G. Herdan, *Type-token mathematics: a textbook of mathematical linguistics*, S'-Gravenhage, Mouton et Cie., 1960, p.26-33, cité par L. Hantrais, *op. cit.*, p.51.

La valeur plus grande chez Ducharme (avec et sans les mots grammaticaux) indique que ceux-ci constituent une plus grande proportion de son texte, ce que le tableau 7 confirme: les mots grammaticaux représentent 50% du corpus de Ducharme, contre 47% de celui de Tremblay.

Les valeurs obtenues aux tableaux 5a et 5b montrent que la taille de l'échantillon n'affecte pas les différences jusque-là observées entre nos deux auteurs: avec un quotient plus élevé, Ducharme utilise un vocabulaire plus riche que celui de Tremblay.

Ce quotient donne effectivement des résultats assez constants, peu importe l'étendue des corpus, comme le montre les valeurs obtenues par L. Hantrais quand elle ramène les corpus de Brassens et de Brel à la longueur de celui de Ferré et lorsqu'elle réduit ensuite les trois corpus à une valeur de 10 000 N, puis de 5 000 N.¹¹ Et c'est précisément ce que nous allons faire maintenant, afin de valider nos comparaisons entre le corpus de Ducharme, qui est de 1146 N (unités) supérieur à celui de Tremblay. Nous le ferons même si tous les calculs précédents pointent dans la même direction: Ducharme emploie un vocabulaire plus riche que Tremblay dans ses chansons, quoique les écarts observés soient minimes.

¹¹ Linda Hantrais, *op. cit.*, p.54.

e) Calcul de l'étendue théorique du vocabulaire

Cette méthode, proposée par Charles Muller, permet de réduire la taille d'un texte sans en modifier la structure. Il s'agira donc ici de ramener le texte de Ducharme (4954 N) à la taille de celui de Tremblay (3808 N). Muller explique comment de la différence d'étendue des textes, on peut calculer le nombre d'occurrences de chaque classe de fréquence qui disparaîtrait si on réduisait le plus grand:

Cette seconde méthode exige le calcul d'un V' théorique. Le raisonnement est le suivant: si l'on ramenait les deux textes à une même étendue en retranchant du texte A le nombre $N_a - N_b$ de mots qu'il a en plus du texte B, combien son vocabulaire V_a perdrait-il d'unités?¹²

Afin d'obtenir la nouvelle valeur de V , nous avons entrepris les calculs suivants:

Différence d'étendue entre les deux textes: $4954 - 3808 = 1146$.

Ces occurrences représentent $1146 / 4954 = 0,2313$ du texte.

Ainsi, la probabilité de disparition pour $V1 = 0,2313$

celle de $V2 = 0,2313^2 = 0,0535$

celle de $V3 = 0,2313^3 = 0,0124$ et ainsi de suite.

On peut donc faire le calcul du nombre de vocables qui devraient être retranchés du texte de Ducharme pour chaque classe de fréquence:

¹² Charles Muller, «Sur la mesure de la richesse lexicale. Théorie et expérience», *Études de linguistique appliquée*, Paris, Didier, janvier-mars 1971, p.35.

$$\begin{array}{ll}
 \mathbf{V1} & 801 \times 0,2313 = 185,2713 \\
 \mathbf{V2} & 94 \times 0,0535 = 5,0290 \\
 \mathbf{V3} & 65 \times 0,0124 = 0,8060 \\
 \mathbf{V4} & 44 \times 0,0029 = 0,1259
 \end{array}$$

$$\text{Total} = 191,2322$$

En arrondissant ce chiffre, on obtient 191, le nombre de mots qui seraient éliminés du texte de Ducharme si on le ramenait à l'étendue du texte de Tremblay sans en modifier la structure.

Le nouveau **V** de Ducharme devient donc $1139 - 191 = 948$ que nous comparons au **V** de Tremblay, **V** = 815.

Nous voyons que pour des corpus théoriquement égaux, la valeur de **V** de Ducharme dépasse celle de Tremblay de 133 unités, c'est-à-dire que Ducharme emploie 133 vocables différents de plus que Tremblay. Nous concluons que, pour la même étendue de texte, Ducharme emploie un vocabulaire plus riche que ne le fait Tremblay. D'après nos calculs,

$$\begin{array}{llll}
 \mathbf{V1} \text{ (Ducharme) deviendrait} & 801 - 185 = \mathbf{616} & \text{vs} & \mathbf{V1} \text{ (Tremblay)} = \mathbf{511} \\
 \mathbf{V2} & " & 94 - 5 = \mathbf{89} & \text{vs} & \mathbf{V2} & " & = \mathbf{84} \\
 \mathbf{V3} & " & 65 - 1 = \mathbf{64} & \text{vs} & \mathbf{V3} & " & = \mathbf{55}
 \end{array}$$

À partir de la fréquence **V4**, les valeurs ne sont plus affectées puisque nous avons déjà retranché les 191 vocables des fréquences **V1**, **V2**, **V3**.

Comme Linda Hantrais a ramené l'étendue des corpus de Brassens et de Brel à celle de Ferré, puis les trois corpus à 5000 N, il sera intéressant de comparer nos valeurs aux siennes et à celles de Lepage.

Tableau 6 - Résumé des valeurs

	N	V	V1	N / V	V1 / V	V / $\sqrt{N}$	$\log V / \log N$
Brassens	5000	1284	835	3,85	0,65	18,16	0,8404
Brel	5000	955	534	5,24	0,56	13,51	0,8056
Ferré	5000	1184	794	4,22	0,67	16,74	0,8309
Ducharme	4954	1139	801	4,35	0,70	16,18	0,8272
Tremblay	3808	815	511	4,67	0,63	13,21	0,8130
Ducharme romancier	4452	1175	796	3,79	0,68	17,61	0,8414
Renaud	3366	896	541	3,76	0,60	15,44	0,8370
Guèvremont	4337	1450	1007	2,99	0,70	22,02	0,8692

Les résultats du calcul de la fréquence moyenne indiquent que les romanciers emploient moins souvent les mêmes mots que les paroliers, ce qui nous fournit une différence stylistique attribuable au genre pratiqué. Le fait que nous ayons des valeurs pour Ducharme romancier (3,79) et Ducharme parolier (4,35) nous permet d'étayer cette hypothèse tirée de la comparaison des cinq paroliers et des trois romanciers. On constate aussi que c'est Brassens, dont L. Hantrais a montré qu'il possède le vocabulaire le plus riche parmi les paroliers, qui se rapproche le plus des valeurs des romanciers.

Pour le quotient $V1/V$, c'est Ducharme parolier qui se distingue de tous les autres, montrant même une valeur plus grande que deux des trois romanciers et égale à celle de Guèvremont. Nous expliquerons ce résultat étonnant plus loin. Enfin, Guèvremont montre la valeur la plus élevée du quotient $V / \sqrt{N}$.

Après avoir effectué ces calculs qui, comme on l'a vu, indiquent tous que Ducharme utilise un vocabulaire plus riche que Tremblay, nous devons vérifier si les différences observées sont significatives d'un point de vue statistique. À cet effet, nous avons soumis nos résultats au test du χ^2 , un test de validité statistique¹³ universellement reconnu qui mesure la probabilité qu'un écart observé se reproduise assez souvent pour être statistiquement fiable ou, autrement dit, qu'il ne soit pas le fruit du hasard.¹⁴

Il ressort du test du χ^2 que les écarts observés ne sont pas statistiquement significatifs. Le seul qui, à la limite, pourrait l'être est celui du quotient $V1/V$. Nous avons déjà noté que Ducharme, dans ses chansons, se démarquait des autres auteurs étudiés pour ce quotient. L'explication réside partiellement dans le fait qu'il emploie une surabondance de vocables à fréquence unique, en particulier dans des listes de noms propres, comme nous le verrons plus loin. Mais, comme le souligne L. Hantrais, cette particularité rend davantage compte de la

¹³ Nous reproduisons à l'annexe 7 le détail du calcul du test χ^2 pour la fréquence moyenne (N/V) et pour le quotient ($V1/V$), auquel le lecteur voudra bien se référer.

structure d'un texte que de sa richesse.¹⁵ Et les auteurs du DDFPQ abondent dans le même sens: «... le fait que l'on cite, dans le discours, tel titre de film ou de livre, tel nom de personnage ou tel toponyme ne peut pas être pris en compte dans l'évaluation de la richesse lexicale du discours en question.»¹⁶

Bref, les calculs de l'analyse quantitative donnent des résultats qui peuvent être trompeurs s'ils ne sont pas soumis à un contrôle statistique. À strictement parler, les chansons de Ducharme possèdent effectivement un vocabulaire plus varié ou plus riche. Mais les différences observées sont trop minimes pour être significatives, et on peut donc dire que les deux auteurs emploient un vocabulaire qui, d'un point de vue quantitatif, diffère assez peu. C'est l'analyse qualitative ou stylistique qui révélera les particularités d'usage des deux paroliers ou, autrement dit, l'originalité dont chacun fait preuve dans l'exploitation particulière qu'il fait des ressources langagières à sa disposition. Le chapitre suivant, où nous nous intéresserons à la structure grammaticale de chaque corpus, servira de transition entre la première et la deuxième partie en faisant ressortir des différences concrètes qui prendront tout leur sens lors de l'étude stylistique, où les mots en contexte retiendront notre attention.

¹⁴ Si nous analysions plusieurs autres échantillons de Ducharme et de Tremblay et que nous les comparions comme nous l'avons fait ici pour trouver la fréquence moyenne, le quotient $V1/V$, etc. nous pourrions voir si l'écart observé se maintient.

¹⁵ Linda Hantrais, *op. cit.*, p.55.

¹⁶ DDFPQ p. XX.

CHAPITRE II

DU QUANTITATIF AU QUALITATIF

Dans le chapitre premier nous nous sommes limité à une analyse quantitative du vocabulaire de chaque auteur. Nous avons soumis chaque corpus à une série de calculs qui nous en ont révélé la richesse relative. Nous allons maintenant examiner les mots selon la catégorie grammaticale et la classe de fréquence auxquelles ils appartiennent. Pour ce faire, nous avons classé les vocables selon les sept catégories suivantes: **noms communs (ncs)**, **noms propres (nps)**, **adjectifs (adjs)**, **verbes (vbs)**, **adverbes (advb)**, **interjections (intjs)** et **mots grammaticaux (mgx)**. Le tableau 7 donne la distribution grammaticale de **N** et **V** pour ces sept catégories. Nous avons ensuite regroupé les vocables en tranches de 50 unités dans une liste de distribution grammaticale des 250 mots les plus fréquents (Voir tableau 8). Afin de ne pas encombrer notre texte, nous avons placé en annexe les tableaux 25, 26, 27 et 28. Les tableaux 25 et 26 donnent la distribution grammaticale pour chaque classe de fréquence dans les textes des deux paroliers, ce qui permet de voir, par exemple, combien Ducharme emploie de verbes de fréquence 1, 2, 3 etc. ou Tremblay d'adjectifs de fréquence 1, 2, 3 etc.. Quant aux tableaux 27 et 28 ils présentent, en ordre de fréquence décroissante, la liste des 250 mots les plus utilisés par Ducharme et Tremblay. Cette liste indique aussi, en plus de la fréquence de chaque mot, sa distribution, c'est-à-dire le nombre de chansons dans lesquelles il figure, et le nombre de fois qu'il apparaît à la rime, trois

facteurs que nous considérerons dans le choix des mots caractéristiques de chaque auteur.

De plus, nous avons dressé pour chaque catégorie grammaticale la liste des 20 mots les plus fréquents, ainsi que la liste des mots de fréquence moyenne, c'est-à-dire de fréquence 21 à 40. (voir tableaux 9 à 13 et 15 à 18) Ces tableaux révèlent la structure lexicale des deux corpus et nous permettront, grâce à de multiples comparaisons entre ces corpus et plusieurs autres, d'identifier les mots caractéristiques des deux paroliers. Ces mots caractéristiques feront l'objet de l'étude stylistique au chapitre suivant.

Cette deuxième partie fera donc le lien entre l'analyse purement quantitative (de la première partie) et l'étude proprement stylistique (de la deuxième partie), marquant ainsi le passage de notre attention du signifiant au signifié. Comme l'explique L. Hantrais:

La structure grammaticale rapproche les deux genres d'analyse en ce qu'elle concerne la forme du mot et sa fonction. Elle relie, par la même occasion, les concepts du rôle du hasard et du choix dans la langue, puisque l'écrivain est obligé de suivre certaines normes s'il veut être compréhensible, mais ces normes ne sont pas complètement rigides.¹⁷

¹⁷ Linda Hantrais, *op. cit.*, p.66.

Comme l'ont montré les différents dictionnaires de fréquence, par exemple le Français fondamental¹⁸ ou le DFFPQ, dont nous tirerons des éléments aux fins de comparaison, il existe des mots qui seront toujours les plus fréquents dans n'importe quel texte, par exemple, les mots grammaticaux: **le, de, à**, les verbes **être** et **avoir**, et dont la fréquence semble, pour ainsi dire, prédéterminée dans la langue: «Ces mots tombent en dehors du contrôle de l'individu qui accepte inconsciemment les prescriptions de la langue.¹⁹»

Toutefois, même dans ce domaine rigide, si peu propice à l'originalité, nous pourrions observer des variations d'usage importantes (par exemple, le **je** en tête de liste chez Tremblay), qui révèlent malgré tout la liberté relative ou l'élément de choix de l'auteur. Il est à prévoir que les écarts les plus notoires et significatifs se trouveront dans les catégories grammaticales les plus variées, principalement celles des noms communs et des adjectifs et, à un moindre niveau, celles des verbes et des adverbes.

¹⁸ Nous utiliserons le sigle Ff dans les tableaux.

¹⁹ L. Hantrais, *op. cit.*, p.66.

Tableau 7 - Distribution grammaticale de N, V et V1

DUCHARME							TREMBLAY				
	V	%	V1	%	N	%	V	%	V1	%	N
NPS	136	12%	127	16%	154	3%	27	3%	15	3%	89
NCS	450	40%	349	44%	731	15%	322	40%	231	45%	628
ADJS	140	12%	100	12%	300	6%	126	16%	90	18%	229
VBS	239	21%	166	21%	900	18%	203	25%	131	26%	773
ADVS	64	5%	27	3%	348	7%	58	7%	21	4%	310
INTJS	30	3%	17	2%	64	1%	6	0,01%	5	0,01%	7
MGX	80	7%	15	2%	2457	50%	73	9%	18	4%	1772
TOTAL:	1139	100%	801	100%	4954	100%	815	100%	511	100%	3808

Si on considère les valeurs de **N**, on peut faire les observations suivantes:

Nos auteurs préfèrent les verbes aux noms, et ce dans les mêmes proportions, plus 3% dans chaque cas, et, par le fait même, les adverbes aux adjectifs, la différence étant plus marquée (1% de plus) chez Tremblay. Ce trait est original puisque c'est le contraire qu'on rencontre, aussi bien dans les corpus de Guèvremont et Renaud que dans ceux de Brassens, Brel et Ferré. Ducharme romancier se distingue des autres romanciers et des chanteurs français, la distribution grammaticale de son corpus ressemblant à celle de Tremblay et Ducharme paroliers.

Ducharme se signale par un excédent de mots grammaticaux de 3% par rapport à Tremblay. Une explication possible de cet écart nous est fournie par la comparaison avec les corpus de Brassens, Brel et Ferré analysés par L. Hantrais, d'une part, et avec les corpus de Ducharme, Renaud et Guèvremont étudiés par Yvan Lepage d'autre part. Ainsi, on voit que tous les paroliers montrent des valeurs plus grandes que les romanciers pour la proportion de mots grammaticaux, ce qui nous permet de supposer que cette constante est due au genre. Le déficit observé dans la catégorie des mots grammaticaux chez Tremblay sera compensé par un excédent de 2% de noms communs et de verbes et de 1% d'adverbes. Il emploie autant de noms communs différents (40%), mais plus fréquemment, et plus de verbes et d'adverbes différents et à une plus haute fréquence.

Mais ce qui ressort le plus clairement de ces données est la prédilection de Ducharme pour les interjections et les noms propres, en particulier en ce qui a trait au nombre de vocables différents, c'est-à-dire les **V**. Ainsi, on remarque un excédent de 9% de noms propres différents, 136 contre 27, bien que la plupart aient une faible fréquence: en fait, 127 sont des hapax. Cette particularité contribue à l'explosion du cadre dont il sera question au dernier chapitre. Au contraire, Tremblay réutilise souvent les mêmes noms propres, ce qui traduit la description d'un monde mieux circonscrit, au cadre plus stable.

La forte présence d'interjections chez Ducharme indique sa volonté de transcrire l'oralité dans ses textes, plus particulièrement dans ses chansons. En cela, il semble bien avoir compris les exigences du genre. Seuls Brassens et Ducharme partagent ce trait. Tandis que les interjections représentent 3% des **V** et 1% des **N** chez Ducharme, elles ne comptent que pour 0,01% des **V** et 0% des **N** chez Tremblay et Ferré, 0% des **V** et des **N** chez Brel et 2% des **V** et 1% des **N** chez Brassens. En termes absolus, les écarts sont encore plus flagrants:

Ducharme:	30 V	64 N
Tremblay:	6 V	7 N
Brassens:	69 V	320 N
Brel:	4 V	62 N
Ferré:	11 V	19 N

Tableau 8 - Distribution grammaticale des 250 mots les plus fréquents

		Nps	Ncs	Adjs	Vbs	Advs	Intjs	Mgx
1-50	Ducharme	0	2	2	10	4	0	32
	Tremblay	1	2	1	8	6	0	32
	DFFPQ	0	0	2	8	8	1	31
51-100	Ducharme	1	7	7	12	11	1	11
	Tremblay	4	13	5	13	7	0	8
	DFFPQ	0	7	5	14	8	2	14
101-150	Ducharme	0	16	7	15	7	2	3
	Tremblay	1	17	5	16	6	0	5
	DFFPQ	0	13	7	12	10	0	8
151-200	Ducharme	2	24	3	12	4	1	4
	Tremblay	2	23	8	10	4	0	3
	DFFPQ	0	19	8	13	6	2	2
201-250	Ducharme	0	17	10	11	5	3	4
	Tremblay	3	17	10	4	10	0	6
	DFFPQ	0	22	5	10	5	3	5
TOTAUX	DUCHARME	3	66	29	60	31	7	54
	TREMBLAY	11	72	29	51	33	0	54
	DFFPQ	0	61	27	57	37	8	60

La comparaison des catégories grammaticales pour les 250 mots les plus fréquents dans chaque texte nous fournira des indications supplémentaires sur les particularités linguistiques de nos auteurs. À

cause des effectifs limités dans chaque classe, nous avons regroupé les vocables par tranches de 50.

On note dans la première tranche (fréquence 1-50) la prépondérance des mots grammaticaux, comme c'est le cas dans toutes les listes; rien là d'étonnant. En revanche, la présence de deux adjectifs chez Ducharme est assez singulière et sera étudiée plus bas.

La deuxième tranche montre une baisse importante des effectifs des mots grammaticaux chez les deux paroliers, quoiqu'elle soit encore plus accentuée chez Tremblay, qui la compense par une hausse fulgurante des noms communs. On note aussi quatre noms propres, qui, ajoutés à celui qui figure déjà dans la première tranche, confirment l'usage particulier que Tremblay fait des noms propres, à savoir qu'il en utilise peu, mais avec une haute fréquence. Quant à Ducharme, il compense la diminution des mots grammaticaux par un excédent d'adverbes et commence à semer ses interjections, phénomène qui ira en s'amplifiant et qui caractérisera son texte. Les verbes, eux, augmentent légèrement chez les deux auteurs.

Dans le troisième groupe, les noms communs continuent à augmenter, mais Tremblay conserve l'avance prise à la tranche précédente. Les mots grammaticaux sont en chute libre chez Ducharme qui les remplace par des noms communs, des interjections et des verbes. Ces derniers continuent leur progression régulière dans les deux corpus.

À la quatrième tranche, les effectifs des noms communs continuent d'augmenter tandis que les verbes commencent à diminuer, traçant ainsi la courbe familière attendue.

Enfin, dans le dernier groupe, les verbes continuent leur décroissance, les nom communs, fait à signaler, commencent à diminuer, contrairement à ce qui se produit habituellement. Seul Ferré se comporte comme nos deux auteurs à cet égard.

Les résultats de ce tableau recourent les tendances générales observées par les auteurs du Français fondamental et par L. Hantrais dans son examen de la distribution grammaticale des 250 mots les plus fréquents de Brassens, Brel et Ferré: les mots grammaticaux, d'abord très nombreux, ont tendance à diminuer graduellement et les noms communs suivent la direction inverse. Les verbes, quant à eux, tendent à croître assez rapidement, puis à décroître, dessinant une courbe. Quant aux adjectifs et aux adverbes, ils ne semblent pas suivre de tendances bien définies.

Afin de pouvoir faire une comparaison supplémentaire, nous avons fait appel au Dictionnaire de fréquence des mots du français parlé au Québec²⁰. Comme ce corpus a été lemmatisé quelque peu différemment par les auteurs du DFFPQ, nous avons dû effectuer quelques

²⁰ Il s'agit d'un ouvrage récent qui recense et classe un million de mots tirés d'échantillons provenant en égale proportion de la langue parlée et de la langue écrite. Ces échantillons proviennent de cinq régions du Québec, ce qui permet aux auteurs d'affirmer qu'ils offrent un corpus représentatif de la langue franco-québécoise.

ajustements afin de valider les comparaisons. Concrètement, il a fallu retrancher les adjectifs numéraux de la catégorie des mots grammaticaux et les faire passer dans celle des adjectifs qualificatifs, ajouter tous les autres adverbes aux adverbes en -ment, et compter les interjections dans une catégorie à part. Au bas du tableau 8, se trouve résumée la distribution grammaticale des 250 mots les plus fréquents de Ducharme, de Tremblay et du DFFPQ. Nous observons:

a) L'absence de noms propres dans l'échantillon du DFFPQ, ce qui est tout à fait normal puisqu'un dictionnaire reflète l'état général de la langue et non l'univers particulier d'un auteur, auquel contribuent grandement les noms propres. On a déjà noté l'usage particulier des noms propres chez Tremblay, qui en utilise beaucoup moins que Ducharme (27 V vs 136 V), mais très souvent les mêmes, ce qui explique qu'on en retrouve plus dans les 250 mots les plus fréquents de son vocabulaire que dans celui de Ducharme (11 V contre 3 V).

b) Les valeurs identiques pour les interjections dans le DFFPQ et le corpus de Ducharme indiquent la tendance de Ducharme à retranscrire la langue parlée dans ses chansons. En ce sens, on peut dire qu'il a bien saisi l'oralité du genre. À ce propos, les auteurs du DFFPQ constatent:

La langue orale en général, et le français québécois en particulier, a une grande propension à l'emploi d'interjections et de jurons de toute sorte.²¹

²¹ DFFPQ p. XX.

L'homogénéité des vingt mots les plus fréquents

Gougenheim propose une autre méthode pour examiner les mots les plus fréquents dans un texte. Il compare l'homogénéité de la fréquence des verbes, des noms et des adjectifs dans différents états d'une même langue. Nous ferons de même, en ajoutant cependant les catégories des adverbes et des mots grammaticaux. En raison de leur extrême diversité, les noms propres et les interjections seront étudiés à part, dans la section traitant de l'évocation du cadre.

Dans cette comparaison, nous attribuons de l'importance à l'ordre des mots par fréquence décroissante et non à la fréquence exacte des mots individuels - nous indiquons, toutefois, cette fréquence pour Tremblay et Ducharme parce qu'elle nous servira plus loin. Nous élargissons aussi nos tableaux pour y inclure des listes dressées par d'autres chercheurs, notamment celles du Français fondamental, du DFFPQ, ainsi que celles qu'a élaborées Yvan Lepage pour un corpus tiré de *L'hiver de force* comptant 4452 N, c'est-à-dire presque de même étendue que notre corpus des chansons de Ducharme, et que nous avons nommé «Ducharme romancier». Ainsi, grâce à ces cinq listes, non seulement pourrons-nous comparer nos deux paroliers entre eux, mais aussi Ducharme parolier et Ducharme romancier et les vocables de nos corpus à ceux des listes de fréquence du Français fondamental et du DFFPQ. Enfin, comme, grâce à L. Hantrais, nous disposons aussi de tableaux pour Brassens, Brel et Ferré, nous pourrons y renvoyer à l'occasion.

Tableau 9 - Les 20 noms communs les plus fréquents

	DUCHARME		TREMBLAY		DFFPQ	DUCHARME (ROMANCIER)	FR
1	monde	25	*an	14	*temps	sang	heu
2	amour	21	vie	13	*an	heure	jou
3	*temps	12	matante	12	chose	main	cho
4	loup	9	bébé	11	fois	*temps	*tem
5	*an	8	bleus	11	enfant	cas	fois
6	oeil	8	fois	9	monde	côté	*an
7	tour	8	minute	9	heure	coup	mom
8	heure	7	chat	8	père	idée	mons
9	ami	6	fête	8	gars	sorte	fran
10	LSD	6	maison	8	femme	tête	enfa
11	nuit	6	feu	7	affaire	*an	mada
12	après-midi	5	hiver	7	maison	bout	mais
13	blonde	5	*temps	7	jour	cœur	femn
14	bout	5	aile	6	soir	dollar	gen
15	face	5	bois	6	fille	farce	moi
16	piastre	5	bonniche	6	vie	mal	soi
17	porte	5	boss	6	monsieur	mot	anne
18	talent	5	cœur	6	mère	paranoïa	exem
19	vie	5	couple	6	année	table	côte
20	aile	4	errance	6	semaine	affaire(s)	mati

Légende:

* : se trouve dans toutes les listes
 en gras: se trouve dans une seule liste

Tableau 10 - Les 20 adjectifs les plus fréquents

	DUCHARME		TREMBLAY		DFFPQ	DUCHARME (ROMANCIER)	
1	tout	20	dix	11	*petit	*petit	*p
2	*petit	16	deux	8	*bon	*bon	gra
3	deux	14	tout	8	deux	*gros	*b
4	blanc	13	*gros	7	*beau	grand	pre
5	vieux	12	assis	6	trois	*beau	*be
6	*bon	11	dur	6	grand	deux	vr
7	*beau	8	noir	6	jeune	seul	vie
8	fini	7	*petit	5	*gros	tranquille	se
9	seul	7	riche-riche	5	vieux	capable	*g
10	*gros	6	blue	4	juste	cher	der
11	heureux	6	*bon	4	vrai	drôle	intére
12	tanné	5	grand	4	cinq	indien	de
13	capable	4	tanné	4	dix	blotti	ch
14	dix	4	autre	3	premier	con	cer
15	fermé	4	*beau	3	pareil	dix	jeu
16	superficiel	4	blanc	3	quatre	mil	lo
17	assis	3	bleu	3	capable	plat(e)	mau
18	dur	3	douze	3	seul	cinq	mal
19	extraléger	3	heureux	3	vingt	content	con
20	gentil	3	huit	3	cent	correct	pau

Légende:

* : se trouve dans toutes les listes
 en gras: se trouve dans une seule liste

Tableau 11 - Les 20 verbes les plus fréquents

	DUCHARME		TREMBLAY		DFFPQ	DUCHARME (ROMANCIER)	F
1	*être	122	*être	128	*être	*être	*êt
2	*avoir	58	*avoir	78	*avoir	*faire	*av
3	*aller	57	*faire	34	*faire	*aller	*fa
4	*faire	54	*vouloir	34	*aller	*avoir	*di
5	*vouloir	32	*aller	26	*dire	*dire	*all
6	savoir	26	savoir	23	savoir	*vouloir	*vo
7	changer	25	*dire	20	*voir	aimer	sav
8	*dire	22	laisser	15	*vouloir	*falloir	*pou
9	*voir	21	sortir	12	*pouvoir	*voir	*fall
10	prendre	16	*voir	12	venir	regarder	*vou
11	*falloir	15	*pouvoir	10	prendre	comprendre	ver
12	*pouvoir	15	revenir	9	*falloir	donner	pre
13	aimer	13	marier	8	*parler	*pouvoir	arriv
14	partir	12	donner	7	aimer	marcher	croi
15	rester	9	*falloir	7	penser	payer	met
16	sortir	9	*parler	7	arriver	prendre	pass
17	devoir	8	perdre	7	passer	trouver	dev
18	haïr	8	sourire	7	mettre	finir	*par
19	*parler	8	travailler	7	donner	avoir l'air	trouv
20	passer	8	arriver	6	trouver	*parler	don

Légende:

* : se trouve dans toutes les listes
 en gras: se trouve dans une seule liste

Tableau 12 - Les 20 adverbes les plus fréquents

	DUCHARME		TREMBLAY		DFFPQ	DUCHARME (ROMANCIER)	
1	pas	78	pas	53	pas	pas	ne...
2	*plus	30	pis	48	*puis	ne	n
3	ne...pas	28	pus	19	*là	*plus	or
4	pi, pis	19	*ben, bien	18	*bien	*puis	alc
5	*puis	16	non	14	oui	trop	*bi
6	demain	14	*plus	12	*plus	*bien	*l
7	jamais	11	trop	11	non	si	nc
8	*bien, ben	10	toujours	10	toujours	tout	*pu
9	*là	10	tout	10	ne	*là	trè
10	pu	10	*là	9	ici	demain	*pl
11	trop	9	oui	9	peu	même	ent
12	mieux	7	après	8	après	où	beau
13	après	6	même	7	encore	assez	pe
14	déjà	6	hier	6	aussi	mieux	aus
15	encore	6	jamais	5	jamais	moins	enc
16	ne	6	moins	5	trop	comment	touj
17	moins	5	*puis	5	assez	en tout cas	to
18	oui	5	tellement	5	peut-être	hier	qua
19	tout	5	ne...que	4	avant	toujours	comr
20	tout de suite	5	aujourd'hui	3	aujourd'hui	alors	jam

Légende:

* : se trouve dans toutes les listes
 en gras: se trouve dans une seule liste

Tableau 13 - Les 20 mots grammaticaux les plus fréquents

	DUCHARME		TREMBLAY		DFFPQ	DUCHARME (ROMANCIER)	F
1	*le (art.)	287	*je	205	*le	*de	*le (a
2	*de	227	*de	159	*de	*le (art.)	*de
3	*je	197	*le (art.)	159	*je	*que (conj.)	*un
4	*un	192	*un	127	*il	*on	*ce
5	*à	131	mon	116	*ce	nous	*je
6	*ce	88	*à	70	ça	la (art.)	*il
7	tu	87	*il	61	*à	*ce	*à
8	ça	82	me	60	*que (conj.)	elle	et
9	*que (conj.)	66	*ce	59	*un	ça	*on
10	*on	60	*que (conj.)	59	*on	*un	vou
11	me	56	tu	58	tu	*à	cel
12	te	55	moi	46	le (pron.)	et	*que (c
13	et	52	se	38	me	*il	qu
14	qui	50	en (prép.)	37	tout	en	mai
15	tout	47	vous	37	*dans	*dans	elle
16	*dans	46	si	33	que (rel.)	*je	en (pr
17	se	44	le, la (pron.)	30	qui	une	y
18	pour	43	*dans	29	se	qui	le (pr
19	*il	42	*on	29	pour	pour	pou
20	mon	40	comme	27	vous	comme	*dan

Légende:

* : se trouve dans toutes les listes
 en gras: se trouve dans une seule liste

Noms communs

Gougenheim observe une grande diversité dans l'emploi des noms, aucun n'étant commun aux quatre listes, dans son étude. Il attribue cette diversité au fait que le nom dépend du sujet traité et appelle ces vocables qui n'appartiennent qu'à une liste «vocabulaire disponible», c'est-à-dire «ces mots d'une fréquence faible dans des index de fréquence et peu stable, qui sont cependant des mots usuels et utiles qui sont à notre disposition»²².

Les noms **an** et **temps** sont présents dans nos cinq listes. Les paroliers ont en commun le mot **aile** et partagent **vie** avec le DFFPQ. Le vocable **heure** est absent de la seule liste de Tremblay. En fait, il apparaît en 29^e position, dans les fréquences moyennes dont nous discuterons plus loin. Seul Ducharme n'utilise pas **maison** fréquemment, indice de la non-fixité de son cadre. En fait, il n'existe qu'une seule occurrence (11-039) de ce mot (sur 4954 N) qu'il vaudra la peine d'examiner dans la section portant sur l'évocation du cadre.

En ce qui a trait aux particularités, on constate, comme Gougenheim, une grande diversité des noms communs. Ainsi, Tremblay et Ducharme parolier ou romancier ont chacun 13 noms communs particuliers sur 20, tandis que les deux dictionnaires, établis à partir d'échantillons de la langue parlée en France et au Québec respectivement, ne comportent que peu de mots particuliers: 7 sur 20 pour le Français fondamental et

²² Georges Gougenheim et al., *L'élaboration du français fondamental (1^{er} degré): étude sur l'établissement d'un vocabulaire et d'une grammaire de base*, Paris, Didier, 1967, p.145.

seulement 5 sur 20 pour le DFFPQ. Ces valeurs beaucoup plus faibles indiquent bien le rôle des dictionnaires, qui est de refléter l'usage général de la langue partagée et exprimée par un nombre considérable de locuteurs. D'ailleurs, même les mots particuliers des listes du Français fondamental et du DFFPQ frappent par leur banalité: **père, gars, fille, mère, semaine et moment, franc, madame, gens, mois, exemple, matin**. À noter que Tremblay partage avec les deux dictionnaires les vocables **fois, maison**, seuls indices de banalité de sa liste. Enfin, **monde**, qui figure en première place chez Ducharme parolier, signifie souvent l'anonymat dont il sera question dans l'étude des champs sémantiques. Il serait particulier à Ducharme s'il n'apparaissait aussi dans la liste du DFFPQ, ce qui indique son aspect vague et général, conformément à l'exploitation qu'en fait notre auteur. L. Hantrais, pour sa part, a remarqué un manque d'originalité des trois chanteurs français, qui n'ont respectivement que 5 (Brassens), 7 (Brel) et 8 (Ferré) noms communs particuliers. Tremblay démontre autant d'originalité que Ducharme en ce qui a trait aux 20 noms communs les plus fréquents, mais il utilise plus de noms communs différents parmi les 250 mots les plus fréquents de son texte (voir tableau 8), et le pourcentage des occurrences totales de ses noms communs est de 2% plus élevé (voir tableau 7).

Adjectifs

Des vingt adjectifs les plus fréquents dans nos cinq listes, quatre sont communs à toutes les listes: **petit**, **bon**, **beau**, **gros**. L. Hantrais est arrivée au même résultat, ou presque, **vieux** et **grand** remplaçant **gros**. Notons que seul l'ordre alphabétique a empêché **grand** d'être commun à toutes nos listes; en effet, il figure au 21^e rang, avec le même nombre d'occurrences que les mots qui occupent les rangs 17 à 20, dans la liste de Ducharme parolier.

C'est Ducharme romancier qui montre le plus d'originalité, rejoignant ainsi le Français fondamental. Ce phénomène curieux s'explique en partie par le fait que nos paroliers partagent six adjectifs: **tout**, **blanc**, **heureux**, **tanné**, **assis**, **dur**. Il est possible aussi que le romancier ait plus de latitude dans le traitement de ses thèmes, ce qu'une comparaison du total des vocables communs pour chaque catégorie révélera peut-être.

L'adjectif **deux** figure dans toutes nos listes, sauf dans celle du Français fondamental, la seule, d'ailleurs, à ne pas contenir de nombres (il s'agit d'un choix différent de lemmatisation); le DFFPQ en contient sept, Tremblay et Ducharme romancier, quatre, et Ducharme parolier, deux.

L. Hantrais a remarqué que Ferré se distinguait par son usage d'adjectifs de couleur. Cinq de ses adjectifs appartiennent à cette catégorie sémantique contre aucun dans les quatre autres listes. Tremblay s'apparente ici à Ferré, car quatre adjectifs de couleur lui sont particuliers et il partage en plus **blanc** avec Ducharme parolier.

Verbes

Dix verbes sont communs aux cinq listes et ils apparaissent le plus souvent dans le même ordre. Ici encore, seul l'ordre alphabétique a empêché **prendre** de se retrouver dans les 20 premiers verbes de la liste de Tremblay, ce qui aurait donné onze verbes communs au lieu de dix.

La plus grande originalité se trouve chez Ducharme romancier et Tremblay, qui ont chacun six verbes particuliers. Suivent Ducharme parolier avec quatre et les deux dictionnaires avec seulement un verbe particulier.

Adverbes

On remarque très peu d'originalité dans cette catégorie. Ceci s'explique par le fait que plusieurs adverbes figurent dans plus d'une liste, sans nécessairement appartenir à toutes. Par exemple, Tremblay et Ducharme parolier osent transcrire l'oralité de la langue dans des mots comme **pi**, **pu**, qu'ils orthographient d'ailleurs indifféremment **pi**, **pis**, **pu**, **pus**. De plus, les deux échantillons de Ducharme ont en commun avec Tremblay **moins**, et toutes les listes québécoises partagent **trop** et **pas**. Notons que ce dernier est absent de la liste du Français fondamental où on trouve **ne...pas** en tête de liste. Ceci peut résulter d'une lemmatisation différente, car on peut légitimement se demander si les locuteurs français ne font jamais l'économie de la particule négative **ne**. Dans toutes les listes québécoises, **pas** trône en première place.

Quatre vocables appartiennent aux cinq listes, **puis, bien, là, plus**, et les quelques adverbes particuliers de chaque liste (Ducharme et Tremblay=2, DFFPQ et Ducharme romancier=3 et le Français fondamental=4) se retrouvent aussi pour la plupart dans les listes de fréquence moyenne. Des mots tels que **demain, mieux** ne figurant que dans les listes de Ducharme, lui sont peut-être particuliers. C'est ce que nous tâcherons de vérifier à l'étape suivante.

Mots grammaticaux

Les mots grammaticaux (articles, pronoms, conjonctions, prépositions, possessifs, démonstratifs et indéfinis) sont finalement assez peu nombreux dans une langue donnée, mais ils reviennent avec une fréquence élevée. Il n'est donc guère étonnant de constater qu'une dizaine de ces mots sont communs à toutes les listes. De plus, ils apparaissent à peu près dans le même ordre et se situent dans le haut des listes. En effet, on les retrouve presque tous dans les dix premières positions.

Les listes de Ducharme et celle du DFFPQ ne contiennent qu'un mot grammatical propre, celle du Français fondamental trois. Parmi ceux-ci, **cela** correspond au **ça** qu'on trouve dans toutes les listes québécoises. Tremblay montre deux vocables particuliers, **moi** et **si**, que nous étudierons comme mots caractéristiques plus loin.

Le tableau qui figure ci-dessous présente un résumé des valeurs obtenues pour les comparaisons des 20 mots les plus fréquents de nos cinq listes.

Tableau 14 - Valeurs pour le nombre de vocables particuliers

	Ducharme	Tremblay	Ducharme (rom)	DFFPQ	Ff	Total
Ncs (2)	13	13	13	5	7	51
Adjs (4)	5	7	8	5	8	33
Vbs (10)	4	6	6	1	1	18
Advs (4)	2	2	3	3	4	14
Mgx (10)	1	2	1	1	3	8
Total (30)	25	30	31	15	23	124

Les chiffres entre parenthèses indiquent le nombre de vocables communs aux cinq listes.

Ce tableau schématique montre clairement que la variété du vocabulaire se situe au niveau des noms communs et des adjectifs, chaque auteur créant un monde particulier et le colorant à sa façon. Quant aux verbes, le nombre de ceux qui sont communs dépasse largement (souvent du double) le nombre de ceux qui sont propres à un auteur. Les adverbes suivent en gros cette règle, mais de façon moins stricte. Enfin, les mots grammaticaux montrent peu d'originalité, comme il fallait s'y attendre.

Les vocables qui sont présents dans la plupart des listes sont, en général, caractérisés par un champ sémantique étendu; ce sont des mots non-thématiques, puisqu'ils semblent apparaître indépendamment du sujet traité. Au contraire, les vocables ne figurant que dans une des listes ont d'habitude un champ sémantique plus restreint; ce sont des mots

thématiques qui dessinent l'univers particulier de chaque auteur, et ils feront l'objet de l'analyse qualitative ou stylistique qui suit. Enfin, les valeurs pour les deux dictionnaires montrent la moins grande originalité, surtout au niveau des noms communs et des verbes, conformément à leur caractère général.

Le nombre total de mots particuliers (Du :25 + Tr :30=55) excède le nombre de vocables communs (30), ce qui indique que Tremblay et Ducharme montrent passablement d'originalité dans leur usage de mots à haute fréquence. En combinant nos résultats avec ceux de L. Hantrais et de Lepage, on verrait que Ducharme (romancier) et Brel partagent le 1er rang (plus de 30 mots propres), Tremblay et Ferré occupent le 2e rang (une trentaine), suivis de Ducharme (parolier) (25) et de Brassens (20).

En résumé pour nos deux paroliers, Tremblay se montre plus original que Ducharme dans son emploi de mots fréquents, particulièrement pour les verbes et les adjectifs. Ceci correspond parfaitement aux résultats du Tableau 7, où les valeurs de V en pourcentage pour ces catégories sont supérieures de 4% à celles de Ducharme.

Bref, les calculs effectués ainsi que toutes les listes que nous avons établies et comparées dans cette première partie et les résultats quantifiés que nous en avons tirés nous serviront maintenant de base pour l'étude stylistique, dans laquelle les mots seront étudiés dans leur contexte.

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDE STYLISTIQUE

CHAPITRE III

LES MOTS CARACTÉRISTIQUES DU VOCABULAIRE DE DUCHARME ET DE TREMBLAY

À la base des analyses faites dans la première partie de cette étude se trouvait le concept du rôle du hasard. L'auteur doit se plier aux exigences grammaticales et linguistiques d'une langue donnée, par exemple l'utilisation de mots grammaticaux, de verbes auxiliaires et autres vocables extrêmement communs qu'il ne choisit pas, mais qui s'imposent à lui. Ces mots de nature très générale, et parfois même vides de sens, assurent la cohésion de la phrase et, par conséquent, l'efficacité de la communication dont l'auteur ne peut faire l'économie. En d'autres mots, l'auteur ne peut enfreindre que de façon minimale le code linguistique qui lui sert de support.

L'examen des corpus de Ducharme et Tremblay révèle que s'ils respectent en gros le code grammatical du français, ils prennent tout de même quelques libertés, surtout dans la transcription de la langue franco-québécoise orale. Des écarts phonétiques jalonnent leurs chansons, et nous les avons identifiés et signalés dans la liste des 250 mots les plus fréquents (voir tableaux 27 et 28). Les particularités lexicales, québécismes et anglicismes, qui caractérisent aussi leurs textes seront étudiés dans le chapitre V. Mais, somme toute, Tremblay et Ducharme respectent le code linguistique du français. Nous avons cherché, dans la

première partie, à déterminer en quoi consistent les différences quantitatives entre nos deux paroliers quant à leur emploi des vocables et des formes grammaticales à leur disposition. Pour ce faire, nous avons momentanément éloigné le mot de son contexte et l'avons traité comme une donnée statistique, ce qui nous a permis d'effectuer une série de calculs et de dresser des listes qui, elles, ont fourni matière à de nombreuses comparaisons.

Dans l'analyse stylistique que nous entreprenons maintenant, nous remettons le mot dans son contexte afin d'observer, non plus la notion de hasard, mais celle du choix de l'auteur considérée par les linguistes comme primordiale:

La possibilité que possède l'individu de faire preuve d'originalité (dans le sens restreint, à savoir de s'écarter de certaines normes), c'est-à-dire de choisir, se présente comme l'essence même de la [statistique] linguistique.²³

Et Ullman renchérit en affirmant que, sur le plan qualitatif, l'élément de choix peut servir de «pivot of the whole theory of expressiveness».²⁴

Cette conception du style dépend de la façon dont l'écrivain, à qui la langue accorde la possibilité de choisir entre différentes formes d'expression, exploite les moyens à sa disposition pour susciter certaines émotions ou pour donner à son ouvrage le ton voulu. Bien entendu, l'auteur exercera surtout cet élément de choix dans les catégories grammaticales plus riches et moins contraignantes, comme celle des

²³ G. Herdan, *op. cit.*, p.6, cité par L. Hantrais, p.93.

²⁴ S. Ullman, *Style in the French novel*, Cambridge, University Press, 1957, p.6.

noms communs, des adjectifs et, à un moindre niveau, celle des verbes et des adverbes.

Les listes que nous avons dressées dans le chapitre II et les résultats quantifiés ainsi que les multiples comparaisons auxquelles elles ont donné lieu nous ont permis d'identifier les mots particuliers de chaque auteur, c'est-à-dire ceux qui offraient le plus d'intérêt par leur haute fréquence, leur présence à la rime, leur distribution par catégorie grammaticale et leur répartition (dispersion/concentration) dans le corpus. Ces premiers résultats de l'analyse quantitative nous fournissent une base pour l'analyse des contextes.

Dans l'étude stylistique des chansons de Tremblay et de Ducharme, nous dirigerons notre attention vers l'exploitation sémantique, syntactique et stylistique du vocabulaire en contexte. Comme dans la première partie, nous ferons des comparaisons pour faire ressortir les ressemblances et les différences stylistiques entre les deux auteurs. Nous retiendrons principalement les mots thématiques au champ sémantique limité, mais aussi certains mots non-thématiques dont l'emploi particulier s'avère intéressant. La méthode suivie dans l'étude de l'emploi des mots caractéristiques offre ce que H. Mitterand appelle «le spectre sémantico-stylistique du mot dans le langage de cet écrivain», ou en d'autres termes «l'idiosémie du mot»²⁵. Pour lui, cette notion comprend le sens que revêt le mot dans un contexte donné, son milieu syntagmatique et son rôle expressif.

a) Les mots caractéristiques du vocabulaire de Ducharme

Noms communs (amour, loup, oeil, tour, ami, LSD, nuit, après-midi, blonde, face, piastre, porte, talent)

amour (21 6 5)²⁶

Ce substantif, le deuxième plus fréquent chez Ducharme, arrive au 38^e rang de tous ses vocables. Il occupe le 315^e rang du DFFPQ et ne figure pas parmi les 40 premiers noms communs du Français fondamental ni du corpus de Ducharme romancier. En revanche, on le trouve dans tous les corpus de chansons: au 2^e rang des noms communs chez Brel et Ferré, au 4^e chez Brassens et au 27^e chez Tremblay. L'amour, un sujet à chansons? On ne peut nier qu'il imprègne l'univers lyrique, quoique de manière moins évidente chez Tremblay, où il n'apparaît qu'au 127^e rang du vocabulaire global.

Cependant, l'examen attentif des contextes nous oblige à nuancer cette observation. On y découvre, en effet, que bien davantage qu'un sentiment positif et heureux, l'amour est un besoin rarement comblé, un manque vivement ressenti qui donne lieu à un cri de désespoir. D'ailleurs, Aragon n'a-t-il pas écrit qu'il n'y a pas d'amour heureux? Ducharme semble lui donner raison, puisque 14 des 21 occurrences (les 2/3) du mot **amour** se

²⁵ Henri Mitterand et J. Petit, «Index et concordances dans l'étude des textes littéraires», *Cahiers de lexicologie*, 3, 1961, p.162.

²⁶ Nous indiquerons de cette façon - une parenthèse renfermant trois chiffres - la fréquence, la distribution et le nombre d'occurrences à la rime d'un vocable étudié.

présentent comme un cri désespéré: «J'veux d'l'amour» dans la chanson éponyme caractérisée par la fureur d'une demande fondamentale et pourtant futile parce que l'amour, objet de la quête et de la requête, est inaccessible.

Ailleurs, on peut lire: «quand on s'ennuie d'amour» (*Que c'est que c'est*), et «si l'amour fait défaut» (*Superficielle*) qui signalent aussi le manque d'amour. De plus, le vocable apparaît avec un sens péjoratif dans l'expression «gueule d'amour» (*J't'haïs*) et la seule occurrence positive (02-004 même des drapeaux l'amour fournissait tout tout) se rapporte au temps passé de l'enfance dans la chanson intitulée *Dix ans*.

Enfin, la chanson *Heureux en amour*, qui fait défiler plus d'une trentaine de couples les plus insolites, farfelus et dépareillés qu'il soit possible d'imaginer, voudrait nous faire croire à l'amour partagé. C'est plutôt l'intention ironique de Ducharme qui frappe et amuse le lecteur qui essaie de visualiser en les reconstituant ces associations lexicales - et humaines - hilarantes:

05-029	Des chauds lapins des allumeuses Des moutons noirs des blanchisseuses Des rouge-carotte des vert de peur Des p'tits beaux-frères des p'tites belles-soeurs Des va-nu-pieds et des topless Des m'as-tu vu des visionnaires Des tennismen et des ballerines
--------	---

En s'amusant à décoder les liens entre ces couples à première vue bizarres, on trouvera dans bien des cas un élément de complémentarité:

05-010 Des frissonneuses et des flatteurs
 Des patineuses et des tombeurs
 Des parachutistes avec des réceptionnistes
 Des pique-niqueuses des hommes-sandwich
 Des pharmaciens avec des paquets de nerfs
 Des faces à claques et des boxeurs
 Des femmes à barbe et des raseurs

S'agit-il d'une parodie du cliché «les contraires s'attirent»? Ducharme veut-il nous dire que l'amour plane au-dessus des différences? Ou, plus sarcastiquement, que les couples se construisent le plus souvent sur des intérêts, non pas communs, comme l'explique un autre cliché, mais divergents, et que le couple ne fonctionne, en définitive, que lorsque chacun des partenaires y trouve son compte de façon plus ou moins égoïste? Quoi qu'il en soit, l'ironie et l'humour sont omniprésents et les messages véhiculés à l'aide du mot **amour** sont pour le moins ambigus. D'ailleurs, l'ambiguïté est déjà dans le titre, comme l'a remarqué Jean-Pierre Boucher en discutant de la difficulté de travailler sur des textes pour lesquels il n'existe pas de version officielle, problème que nous avons soulevé en introduction:

Des incorrections sont aussi source d'ambiguïté. Le titre de la chanson «Heureux en amour?» est écrit tantôt avec point d'interrogation, tantôt sans, ce qui modifie singulièrement la perspective.²⁷

À notre avis, l'interprétation de Robert Charlebois ne permet pas de trancher entre le constat ou l'interrogation. Dans les deux cas, l'ironie est évidente, plus subtile, sans doute, sans le point d'interrogation qui la rend flagrante.

²⁷ Jean-Pierre Boucher, «Réjean Ducharme parolier», *Littératures*, no 3, 1989, p.98.

D'autre part, cette chanson fournit un exemple d'un autre type de problème particulier aux textes de chansons: la répétition de mots chantés mais non transcrits. En effet, l'énumération de tous ces couples mal assortis est entrecoupée de la phrase-titre «heureux en amour», qui revient comme un leitmotiv chanté par un chœur d'enfants. Ainsi cette rengaine, qui agit à toutes fins pratiques comme un refrain, se répète 15 fois, toujours après la présentation de deux couples ou à chaque deux lignes. Faut-il comptabiliser ces occurrences ou pas? Nous avons choisi de ne pas les compter. Ici, l'effet produit aurait été de gonfler à 36 les occurrences d'**amour** (21 6 5) et à 21 celles de l'adjectif **heureux** (6 3 2) qui sont déjà des mots caractéristiques, non seulement à cause de leur haute fréquence, mais aussi en raison de leur bonne dispersion (dans 6 et 3 chansons respectivement) et de leur présence à la rime (5 et 2 fois). Ailleurs, la décision de compter toutes les occurrences du refrain fausserait les statistiques en donnant une importance exagérée à des mots plus ou moins banals. Comme par exemple, le verbe **avoir**, le pronom **tu** et même l'adjectif numéral **deux** dans la formule **As-tu deux minutes** qui se répète 28 fois dans la chanson *Huit heures dix* de Tremblay.

Bref, **amour** est un mot caractéristique des chansons de Ducharme, et il possède le plus souvent une connotation négative et souvent ironique.

loup (9 1 1)

Malgré sa haute fréquence, nous ne considérons pas ce vocable comme caractéristique. En plus de n'apparaître que dans une chanson (dispersion très faible), il appartient à la catégorie onomasiologique de la nature qui est pratiquement inexistante chez Ducharme, comme nous le verrons au chapitre des aspects sémantiques.

oeil (8 6 1)

Oeil se trouve dans toutes les listes des chanteurs et des paroliers: au 8e rang chez Brassens, au 18e chez Brel, au 3e chez Ferré et au 6e chez Ducharme. Avec ses six occurrences chez Tremblay, seul l'ordre alphabétique le relègue au 24e rang des noms communs, alors qu'il aurait pu occuper le 14e rang. Le fait qu'il est souvent employé au sens figuré et qu'il entre dans la fabrication de plusieurs images pourrait expliquer sa popularité auprès des écrivains. Il figure aussi, d'ailleurs, dans la liste de Ducharme romancier (25e rang) et dans celles de Germaine Guèvremont et de Renaud . Par contre, il n'occupe que le 266e rang du DFFPQ par rapport au 83e dans le corpus de Ducharme.

Ses emplois les plus originaux sont: «C'est les yeux grands» (14-009) qui, dans *Première neige*, signifie la curiosité de l'enfant, et cette image tirée de *Je suis né* illustrant l'éveil de la sensualité et la révélation des plaisirs charnels lors de la première relation sexuelle:

08-020 J'ai eu des **yeux** des mains
Un corps surgi du tien

Pour signifier l'insomnie dans la chanson éponyme, Ducharme utilise l'expression connue: «Et je ne peux pas fermer l'oeil» (06-002).

tour (8 4 1)

Ce substantif, qui occupe le 7e rang des noms communs et le 88e globalement, ne figure dans aucune autre liste, sauf dans celle du DDFPQ où il occupe le 305e rang. Il a une assez bonne dispersion et une de ses occurrences appartient au réseau sémantique du cycle de la vie, très important chez Ducharme. La moitié des occurrences de **tour** se trouvent dans la chanson humoristique *Heureux en amour*, où elles participent avec **blonde** et **monde** à un chassé-croisé ludique de mots et de formules clichés:

05-001 Y'a du **monde** qui font l'**tour du monde**
En première classe où y a pas d'**monde**
Du **monde** qui ont l'tour avec le **monde**
Du **monde** qui **joue des tours au monde**
Du **monde** choqué qui claque la porte
Pour aller faire le **tour du bloc**
Pi y'a du **monde** qui aime leur **blonde**
Et qui sont heureux en amour

Trois acceptions de **tour** y sont exploitées par son association avec des verbes différents: faire le tour du bloc ou du monde, avoir le tour, et jouer des tours.

ami (6 3 5)

Avec ses six occurrences, **ami** occupe un rang beaucoup plus haut chez Ducharme (95e) que chez Tremblay (174e) ou dans le DFFPQ (194e). De plus, il ne figure que dans les listes de haute fréquence des noms communs de Ducharme parolier (9e) et de Brel (9e également). Le fait qu'il apparaisse aussi dans la liste de fréquence moyenne de Ducharme romancier (30e rang) confirme qu'il s'agit d'un mot caractéristique de Ducharme. D'ailleurs, on pourrait ajouter aux occurrences d'**ami** celles de **chum** (3 2 1), son quasi synonyme en franco-qubécois. Ensemble, les deux vocables apparaissent 9 fois dans 4 chansons et 6 fois à la rime, ce qui indique leur importance. Plus significatif encore, ils contribuent à dessiner un des réseaux sémantiques importants de l'œuvre, que nous étudierons au chapitre suivant: l'amitié. Notons pour le moment que, curieusement, le mot apparaît souvent dans un contexte où l'amitié est remise en question, soit radicalement («T'étais mon chum t'es plus mon chum», 10 - 030), soit par une pointe d'ironie:

07-027 Je l'savais
 Je l'savais
 Tu me l'as déjà dit
 T'es le plus badlucké
 Je suis ton seul ami
 La vie t'a pas manqué
 C'est toi le plus pocké
 Tu es toujours mal pris
 Quand t'es rendu au bout
 Tu téléphones chez nous
 Yeah Yeah [Je sais, Brouillette...]
 Ah Ah
 Tu m'aimes chu beau
 Tu m'trust j't'écoute j'te toff

Tu pleures dans bière que j'te paie
 Enwouelle j'ai des bonnes oreilles
Sans un bon chum comme moi
Ça vaut p'a'peine de vivre

Dans cette chanson intitulée fort à propos *Je l'savais*, l'accent est mis sur l'exploitation de l'amitié, le personnage narrateur racontant à la deuxième personne du singulier les drames de son ami flagorneur, entendus cent fois et auquel il répond ironiquement et ponctuellement: «Je l'savais, Je l'savais» ou «Je sais Je sais», sept fois au total dont en finale.

LSD (6 1 6)

Ce mot, le 10e nom commun de Ducharme, occupe le 107e rang de tout son vocabulaire (4954 N), mais ne figure dans aucune autre liste, sauf dans celle du DFFPQ qui en a recensé une seule occurrence sur un million de mots-occurrences. À noter que cet unique exemple provient de l'échantillon du français parlé à Montréal.

À ses six occurrences, toutes à la rime, s'ajoutent le **mexican gold** (16-033), **the best pot ever sold** (16-034) et le **THC**, principe actif de la marijuana (16-039), dans la même chanson: *Le révolté*. Ces mentions des drogues douces et hallucinogènes font écho à *L'hiver de force* où elles abondent. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

LSD est prononcé à la française puisqu'il rime avec «Voyagez», qui fonctionne comme un double sens, **Contestez, Liberté, RCA et Hurray hurray**, ces deux derniers mots conservant leur prononciation anglaise.

Mots-étendards d'une époque, d'une mode ou d'une marginalité, ils donnent au texte un soupçon de réalisme et s'offrent, en 1973, comme un signe de modernité dans la littérature québécoise.

nuît (6 5 1)

Ce substantif est vraiment particulier à Ducharme puisqu'on ne le retrouve dans aucune autre liste, sauf celle du DFFPQ où il occupe le 306e rang. Dans le corpus ducharmien, il tient la 10e place des noms communs et la 110e place globalement et jouit d'une excellente dispersion. En plus de contribuer au réseau sémantique du Temps, le plus riche chez Ducharme, il en révèle une facette importante: son aspect nocturne. En effet, au moins cinq chansons ont pour cadre la nuit, réelle (*Insomnie, Je veux d'amour, La tendresse et l'amitié*) ou artificielle (*Fais-toi z'en pas*). *C'est pas sérieux* joue sur les deux tableaux et fait directement écho au comportement des Ferron dans *L'hiver de force*, qui préfèrent vivre la nuit et dormir le jour: «On n'ouvre plus les rideaux. On dort jusqu'à une heure et demie deux heures de l'après-midi. On sort quand il fait noir».²⁸ Nous dégagerons la signification de la nuit dans l'œuvre lyrique et romanesque au chapitre des aspects sémantiques.

²⁸ Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, p.16.

après-midi (5 3 5)

Autre substantif appartenant au réseau sémantique du Temps, **après-midi** est propre à Ducharme. Il occupe le 113^e rang de son corpus par rapport au 416^e du DDFPQ. L'obsession de Ducharme pour le temps le lui fait découper en séquences de plus en plus petites, dans le dessein futile de le fixer? Seulement dans les noms communs de haute et moyenne fréquence, on trouve: **temps, vie, an, heure, nuit, après-midi, fois, jour, matin, soir, et avant-midi.**

Le vocable **après-midi** possède une bonne fréquence, une bonne dispersion et se trouve toujours à la rime. Deux contextes sont neutres (13-052, 13-063); un autre est positif en soi, mais négatif pour le personnage déprimé de *C'est pas sérieux*:

01-020 Deux heures **après-midi**
 Tous les rideaux fermés
 Au beau temps qui chahute
 Dans la rue St-Denis

Dans la même chanson, l'autre occurrence marque la nostalgie de l'adulte:

01-035 Et le peu que tu dis
 Ne me dit rien
 De toi et des succès
 Que tu te proposais
 De nous et des combats
 Où tu nous embarquais
 Ni des **après-midi**
 À faire des folies
 Dans la rue St-Denis

avec laquelle contraste l'insouciance heureuse de l'enfant dans *Première neige*:

14-025 Pour avoir tout l'avant-midi
 Pour avoir tout l'**après-midi**
 Pour organiser ses loisirs
 Pour n'avoir qu'à se faire plaisir
 Rien à gagner ni à réussir
 Pour profiter de tout ce temps qu'il fait

blonde (5 2 1)

Blonde est aujourd'hui un québécoïsme qui étonne souvent les étrangers. Ducharme lui-même joue sur l'ambiguïté entre la couleur des cheveux de la femme et son statut de «petite amie», trois fois sur cinq (05-016, 05-020, 05-022). Les deux autres occurrences sont claires (05-007 et 09-071). Ce mot, qui appartenait traditionnellement à la chanson populaire, contribue au réseau sémantique de l'Être physique (relations, séduction).

Il permet aussi à Ducharme de s'adonner à un de ces jeux langagiers pour lesquels il est réputé: ici, un échange rimé entre **monde** et **blonde**, farci de clichés repris ou modifiés, s'étendant sur deux strophes: 05-001 à 05-008 et 05-016 à 05-023:

05-016 Y'a des **blondes** qui sont pas du **monde**
 Qui lèvent le nez sur le **bon monde**
 Et qui s'ennuient dans le **grand monde**
 Dès qui font leur adieu au **monde**
 Des **blondes** choquées qui claquent la porte
 Dès qui font un saut au Maroc
 Pi y'a des **blondes** qui aiment le **monde**

Parce qu'elles sont heureuses en amour

Blonde est donc un vocable caractéristique de Ducharme; il occupe le 114e rang de son vocabulaire par rapport au 1081e rang du DFFPQ.

face (5 3 3)

Face occupe le 119e rang du corpus de Ducharme et le 447e du DFFPQ. Il a une bonne dispersion et se trouve trois fois sur cinq à la rime. Ce substantif appartient au réseau de l'Être physique et a une connotation négative:

15-001 Que c'est que c'est que c'est
 T'aimes pas
 C'est'y **ma face**
 Qui te r'vient pas

15-033 Yvon Raymond Gaston
 Que c'est qui t'font
 Que c'est qui z'ont
 Que moi j'ai pas
 Y'ont des belles faces
 J'ai deux cent piastres
 J'les dépenserais
 Si tu voulais sortir avec moi
 Réponds Réponds Réponds

Dans cette chanson, **face** surgit aussi dans l'expression québécoise: «J'me fends la face» (15-021) juxtaposée à «J'me décarcasse» (15-020),

que Ducharme affectionne beaucoup; on la trouve souvent dans ses romans.²⁹ Ailleurs, ce mot sert à former deux autres expressions: «Des faces à claques et des boxeurs» (05-044) et «Chu pu capable d'y voir la face» (21-017).

piastre (5 3 1)

Ce substantif occupe le 16e rang des noms communs et le 125e globalement, comparativement au 240e dans le DFFPQ. Il dénote une préoccupation certaine pour l'**argent** (182e), qui est encore plus évidente dans le corpus de *L'hiver de force*, où on trouve parmi les 40 noms communs les plus fréquents: **dollar** (14e), **argent** (21e), **prix** (28e), **bidoux** (34e) et **billet** (35e).

Notons que la liste du Français fondamental contient **franc**, qu'on peut considérer comme son équivalent. Quant à Tremblay, même s'il traite abondamment du monde du travail qu'il décrit avec ses ouvriers, ses patrons (**boss**) et ses conditions inhumaines, il n'utilise les mots **piasse** et **cennes** qu'une seule fois, signe que c'est l'exploitation des ouvriers qui domine son propos.

²⁹ Elle met mes mains sur ses reins pour me faire sentir d'où l'art part et les siennes sur les miens pour me les débarrer. Elle cherche ensuite à nous lancer dans un numéro de gogo, où il s'agit de se décarcasser chacun de son côté, et elle se déchaîne, imbue d'exceller. *Va savoir*, p.144.

[...]il me reconnaissait, m'ayant vu me décarcasser dans la cour. *Va savoir*, p.13.

Lucie attend que j'aie bien fini puis elle émet un autre «coudon» (écoute donc, c'est-à-dire *eh bien dis donc*). On croirait que je me suis assez décarcassé pour qu'elle s'apitoie sur mon sort. Elle s'apitoie sur celui de ma mère. *Dévadé*, p.44.

Notons l'écriture ludique de Ducharme qui, dans la chanson *Faut qu'ça change*, joue sur les sonorités des mots apitoyer et appuyer: 04-006 **App'le toi** sur mon triste sort.

Au contraire, l'argent a une tout autre signification dans les chansons de Ducharme, et ceci montre que nos deux paroliers décrivent des époques tout à fait différentes: les années 1930, très difficiles économiquement, évoquées dans *Après la crise* de Tremblay; les années 1970, quand le Québec baignait dans l'euphorique prospérité de la société de consommation, dans les chansons de Ducharme:

- | | |
|---------|---|
| 07-080 | Dix piasses vingt piasses
Cent piasses c'est rien les v'là |
| 15-038 | J'ai deux cents piastres
J'les dépenserais |
| 16- 035 | Vingt-cinq piastres l'once c'est pas cher |

Ducharme transcrit la prononciation populaire **piasses** trois fois sur cinq, à l'instar de Tremblay.

porte (5 4 1)

Porte n'existe que dans les chansons de Ducharme et dans le DFFPQ (210e position). Chez Ducharme, il vient au 17e rang des noms communs et au 126e globalement. Il a une excellente distribution et sert surtout à former des expressions telles **claquer la porte** (05-005 et 05-020) et **répondre à la porte** (07-063).

talent (5 3 4)

Ce vocable est tout à fait caractéristique du vocabulaire de Ducharme. Non seulement figure-t-il exclusivement dans son corpus de chansons, mais il y occupe un rang élevé (128e) et a une excellente dispersion. À titre de comparaison, il vient au 1394e rang du DDFPQ. Il fait référence à l'artiste une seule fois (09-044: Il a du **talent** des fans des contrats) tandis qu'il constitue trois fois un attribut de l'enfance:

14-008	Ce que ça prend C'est les yeux grands Le cœur gourmand C'est du talent C'est un enfant
14-020	Ce que ça prend C'est une envie De faire ami C'est du talent C'est un enfant
14-034	Ce que ça prend C'est pas mêlant C'est trois quatre ans C'est du talent C'est un enfant

Les trois premiers vers de chaque strophe donnent précisément la définition du **talent** qui surgit toujours dans la formule **C'est du talent**, elle-même accompagnée de **C'est un enfant**, ce qui crée pour l'auditeur une équivalence sémantique. Ainsi, la ressemblance formelle, la proximité et la reprise de la formulation créent, en quelque sorte, la

synonymie. Enfin, quand il réfère à un adulte, le talent est nié: «T'as jamais eu d'talent» (07-054).

On remarque dans la liste des 20 noms communs les plus fréquents de Ducharme des vocables de fréquence 5 et même 4, tandis que la liste de Tremblay ne montre pas de valeur de fréquence plus basse que 6. Cette observation quantitative nous conduit à émettre l'hypothèse que le vocabulaire de Tremblay est plus concentré que celui de Ducharme. En effet, Tremblay emploie plus souvent les mêmes noms communs dans la description de son univers lyrique, et ce, de surcroît, dans un corpus plus restreint. Une incursion dans les listes des fréquences moyennes révèle la même tendance: Tremblay utilise six mots de fréquence 6 et de fréquence 5, les 9 derniers ayant une fréquence 4; Ducharme, quant à lui, emploie 15 mots de fréquence 4 et 5 de fréquence 3. Nous expliquerons cette différence marquée de concentration/dispersion du vocabulaire entre nos deux corpus et verrons son incidence sur l'évocation du cadre des chansons dans le chapitre V.

D'ailleurs, un coup d'oeil rapide sur les tableaux 25 et 26 montre clairement la dispersion du vocabulaire de Ducharme et, au contraire, la concentration de celui de Tremblay. On note, en effet, des écarts plus importants chez Ducharme, qui a tendance à utiliser soit des vocables à très basse fréquence, soit des mots à très haute fréquence. Le vocabulaire de Tremblay, en revanche, se concentre dans les fréquences intermédiaires (fréquence 5 à fréquence 10). Cette remarque générale s'applique plus particulièrement aux catégories des noms communs, des adjectifs et des verbes.

Adjectifs (fini, fermé, superficiel, extraléger, gentil)

fini (7 6 5)

Avec sa haute fréquence, son excellente dispersion et sa forte présence à la rime, cet adjectif est vraiment important dans le corpus de Ducharme, où il occupe le 8^e rang des adjectifs et le 89^e globalement. Il ne figure qu'au 421^e rang du DDFPQ et au 251^e chez Tremblay, où il se classe au 31^e des adjectifs, avec deux occurrences. De plus, ces deux occurrences ont un sens attendu, tandis que chez Ducharme elles surgissent dans des contextes plus originaux. Par exemple, **fini** se double et se juxtapose à l'interjection **guili-guili** dans la chanson *J't'haïs* (10-033 Guili-guili fini fini) pour marquer le désir du narrateur de mettre fin à sa relation d'amitié et du même coup, l'espère-t-il, aux avances faites à sa femme par celui qu'il considère maintenant comme un traître.

Trois occurrences tracent le cycle de la vie, catégorie essentielle et préoccupation constante dans les chansons de Ducharme:

01-034 Tu dis je suis **fini**

07-008 Tu es un homme **fini**

Dans *Dix ans*, il marque la fin du rêve, la nostalgie d'un passé magique croulant sous le choc de la réalité:

02-019 J'ai trouvé dans mes malles un vieux tricot
 Qu'on portait tous les deux comme un drapeau
 Je l'ai mis ce matin j'ai eu chaud et comme le goût
 Mais **tout est fini** et il faut rester debout
 Des passants des curieux sur le quai où l'amarre
 est brisée
 Auriez-vous vu notre bateau passer

Enfin, il apparaît dans l'expression «C'est pas fini» (12-045) qui clôt ou feint de clore la longue litanie de noms propres de la chanson *Manche de pelle*. Dans l'univers des enfants québécois, **Manche de pelle** est la réponse classique de celui qui ne veut dire son nom lorsqu'on lui pose la question: «Comment est-ce que tu t'appelles?» Par ironie, *Manche de pelle* donne son titre à la chanson construite sur l'énumération de 38 prénoms et patronymes, lesquels constituent les traces laissées par l'éclatement du noyau matriciel qu'est le titre.

fermé (4 2 0)

Fermé ne se retrouve dans aucune autre liste, sauf celle du DFFPQ où il se trouve au 1627e rang par rapport au 148e rang ici. Il qualifie trois fois le substantif «yeux» pour montrer l'état endormi des travailleurs d'usine:

13-001, 040, 070 Ç'arrive à manufacture les deux yeux fermés
 ben durs

L'autre occurrence se rapporte aux **rideaux fermés** qui isolent le personnage du «beau temps qui chahute Dans la rue Saint-Denis» (01-021, 01-023).

superficiel (4 1 3)

Absent de toutes les autres listes, cet adjectif apparaît trois fois à la rime dans le refrain de la chanson éponyme. Toujours précédé de son quasi-synonyme contextuel **extralégère**, il décrit le caractère «superficiel» du personnage féminin. À cet effet, les vocables sont particulièrement bien choisis:

19-003	Superficielle Elle a des ailes de Cacharel
19-022	Superficielle Elle a du rouge au bout des ailes
19-042	Superficielle Elle a l'angoisse stricte-essentielle

mettant l'accent sur les produits de beauté, plus importants, aux yeux du personnage, que les émotions et le contact physique.

Extraléger (3 1 0)

Comme **superficiel** qu'il accompagne, **extraléger** est toujours à la forme féminine et qualifie la femme «superficielle» qui se replie dans la consommation de produits de luxe au lieu de s'investir dans sa relation de couple: «Nous ne ferons pas l'amour». Ces deux adjectifs contribuent au réseau sémantique de l'amour, mais de façon négative. Ils sont propres à

Ducharme et apparaissent au 173^e et 197^e rang de son vocabulaire global.

gentil (3 1 3)

Absent des autres listes, il rime trois fois avec **fille** dans la chanson *La tendresse et l'amitié*. Cet adjectif à connotation positive illustre la préséance de l'amitié sur l'amour dans l'univers ducharmien; ce sentiment semble plus facile à vivre pour les personnages de Ducharme. Nous y reviendrons.

Verbes (changer, partir, rester, haïr)

changer (25 3 12)

Ce verbe possède une très haute fréquence, une dispersion moyenne et se trouve une fois sur deux à la rime. Il occupe le 7^e rang devant d'autres verbes, beaucoup plus communs, et le 34^e globalement par rapport au 174^e rang dans le DFFPQ. Il appartient aussi au corpus de Ducharme romancier (23^e rang), indice qu'il lui est propre.

Deux des occurrences entrent dans un même syntagme et résument une des grandes aspirations des personnages de Ducharme: **changer la vie**. Insatisfaits de celle qu'ils mènent, ils ressentent la nécessité de faire quelque chose pour la changer. Mais leur intention reste intention et le

résultat de toute cette agitation, mentale ou physique, est la résignation, la frustration et l'amertume:

03-036 **Avoir voulu changer la vie**
 Et s'endormir avec l'ennui
 Après avoir perdu son temps
 Personne a pu faire autrement

Dans *Insomnie*, le narrateur constate, impuissant, le passage du temps qui fait vieillir et comprend la futilité d'essayer de le retenir ou de changer quoi que ce soit. Le rêve ou le sommeil permettent seuls d'échapper, ne serait-ce que quelques heures, à la réalité et à la tyrannie du temps, mais les changements qu'on y faits sont bien sûr illusoires. Et le drame du narrateur c'est qu'il est insomniaque. Prisonnier du temps auquel il ne peut se soustraire, il est condamné à veiller au repos de sa compagne qui, elle, est partie «changer la vie» en rêve:

06-001 Je suis assis dans mon fauteuil
 Et je ne peux pas fermer l'oeil
 Toi sur le bateau de ton lit
 Tu es partie **changer la vie**

La chanson *Faut qu'ça change* regroupe 23 des 25 occurrences de **changer**. Après avoir avoué posséder «tout c'que tout l'monde veut», le narrateur exprime le besoin de tout changer. Construite sur le slogan qui lui donne son titre, la chanson exprime le besoin de changement vivement ressenti par le personnage, insatisfait malgré sa situation matérielle enviable - et enviée (04-042 Et pis tous les jaloux). On assiste donc à une dépossession volontaire de celui qui, croyant en la vertu du changement, en vient à vouloir tout changer, son auto sport pour un **truck**

de vidanges, sa maison pour une grange, son visage, son image, son ménage, tout, tout, tout. Tout changer, mais pourquoi au juste? Ducharme semble jouer sur deux ou trois clichés: «l'argent ne fait pas le bonheur» et «pas de changement, pas d'agrément». Il ironise aussi sur l'attitude du personnage, victime de la mode dictant qu'il faut changer à tout prix, changer pour changer. Matraqué de slogans publicitaires et de clichés, obsédé de lieux communs, le personnage succombe; du **faut qu'ça change** initial, on passe d'ailleurs à **faut que j'change** et, étape supplémentaire, à **faut qu'j'me change** avant de revenir en finale à l'expression initiale:

04-044 **Faut qu'ça change**
 Plus vite que ça à part de ça

Ces dernières paroles sont chantées sur un accompagnement musical folklorique, ce qui semble étrange au premier abord dans une chanson typiquement *rock*. En fait, la forme musicale, en parfait accord avec le retour à la formulation initiale, vient illustrer l'impossibilité du changement, en tout cas tel qu'il se présente ici; la boucle est bouclée, et même si le personnage fait tous les changements qu'il se propose de faire, cela ne changera rien. À s'attaquer aux apparences et au matériel, on risque fort de passer à côté. Et le changement réel est sans doute plus difficile, sinon impossible, à opérer.

partir (12 7 2)

Partir ne figure dans aucune autre liste des verbes les plus fréquents, ni dans celles des paroliers, ni dans celles des dictionnaires. Il apparaît, par contre, dans la liste de fréquence moyenne du DFFPQ et de Ducharme romancier. Dans le profil global du vocabulaire, il tient le 63e rang chez Ducharme parolier, le 99e dans le DFFPQ. Ce verbe jouit d'une excellente distribution, apparaissant dans le tiers des chansons (7/21).

Dans *Mon pays ce n'est pas un pays c'est une job*, **partir** se rapporte à une auto et est synonyme de démarrer. Il s'agit d'un anglicisme.

13-004 Ça dit qu'ç'a fait un flat
Ou que l'char **partait** pas

Le plus souvent, il exprime le désir des personnages de quitter, voire de fuir, leur situation présente. Insatisfaits de leur sort, curieux de nature, les personnages ducharmiens ont toujours le réflexe de **partir**, de **changer**, d'aller vers du nouveau. Toutefois, entre leur désir et la réalité il y a souvent un abîme, un abîme d'hésitations, de paresse ou de manque d'énergie. Si le désir de partir est partout présent, il se solde souvent par l'échec ou le regret:

11-013 J'aurais jamais dû **partir**
De Yamaska
J'aurais donc dû rester à Yamachiche

Ce refrain revient trois autres fois avec de nouveaux lieux, **Matabechouan**, **Victoriaville** et **Montréal**, remplaçant **Yamaska**, comme

endroits que le narrateur regrette d'avoir quittés; **Natashquan**, **Drummondville** et **Québec**, évoquée par la **Grande-Allée**, prennent la relève de **Yamachiche** comme lieux où il aurait dû rester, ce qui revient exactement au même en fait.

Dans *Fais-toi z'en pas*, le personnage désabusé avoue «ne pas savoir pour où partir».

03-013 Ouvrir la porte pi sortir
 Pi avoir envie de r'venir
 De se r'coucher pi de dormir
 Parce qu'il fait trop beau soleil
 Ne pas savoir pour où **partir**
 Fais-toi z'en pas
 Tout l'monde fait ça

Nous avons déjà vu dans *Insomnie* que le départ pour «changer la vie» se fait dans le monde du rêve:

06-003 Toi sur le bateau de ton lit
 Tu **es partie** changer la vie

Dans *La tendresse et l'amitié*, le verbe est employé au mode conditionnel pour marquer aussi bien la dépendance du narrateur, entièrement soumis à la volonté et au désir du personnage féminin, que l'aspect irréel et improbable du départ proposé:

20-024 **Si tu voulais**
 On partirait
 On irait faire
 Un tour d'auto
 Tout l'tour d'la terre

Enfin, la seule occurrence vraiment convaincante se trouve dans *Je suis né*:

08-026 Je suis né quand j'**suis parti**
Voyager

rester (9 6 2)

Comme **partir**, avec lequel il forme parfois un couple antithétique, **rester** ne figure pas dans les autres listes de haute fréquence, mais dans celles de fréquence moyenne de Ducharme romancier, de Tremblay et du DDFPQ. Il occupe le 74^e rang chez Ducharme et le 122^e et 98^e rang respectivement chez Tremblay et dans le DDFPQ.

À l'instar de **partir**, il se trouve au mode conditionnel dans la même chanson et exprime le même sentiment de dépendance du personnage:

20-015 Si tu voulais
Je **resterais**

Nous avons déjà analysé les quatre occurrences qui figurent dans le refrain de *Limoilou*, où **rester** marque le regret d'être parti: «J'aurais donc dû rester à ... » À une autre occasion, où il est antonyme de **partir**, **rester** se rapporte au canard malard qui, «coriace, peut rester jusqu'en janvier» (18-019). Mais, **rester** a parfois le sens de demeurer, ce qui reste. Il forme alors des expressions comme «rester debout» (02-022), «rester beau» (04-037) et «de c'qui restait de moi» (08-031).

haïr (8 1 0)

Verbe tout à fait caractéristique du corpus des chansons de Ducharme, il ne figure dans aucune autre liste. Même s'il ne surgit que dans une seule chanson, il appartient au réseau sémantique du comportement antisocial qui, lui, est passablement développé dans le reste de l'œuvre lyrique. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Adverbes (déjà, tout de suite)

déjà (6 2 0)

Cet adverbe tient le 99e rang des vocables de Ducharme, le 195e du DFFPQ, le 217e chez Brassens et le 70e chez Brel. Tremblay ne l'utilise pas dans ses chansons et chez Ferré il vient plus loin que la 250e position.

Même s'il figure cinq fois dans la même chanson, dont quatre fois dans la même formule: «Tu me l'as déjà dit» (07-007, 07-029, 07-051, 07-072), et une fois dans une expression synonyme: «Chu déjà au courant»(07-052), cet adverbe temporel demeure caractéristique du corpus de Ducharme, car il contribue à l'importante catégorie du Temps. Il n'est qu'à noter que onze des adverbes les plus fréquents de Ducharme sont des adverbes temporels. Nous reviendrons au cours de l'étude sémantique sur l'obsession de Ducharme pour le temps, plus spécifiquement le temps qui passe et qui fait vieillir. Retenons pour le moment les nombreuses

marques temporelles qui jalonnent ses chansons. À titre de comparaison, des mots comme **demain** et **hier** occupent respectivement les 55e et 153e rangs chez Ducharme, par rapport au 372e et au 481e rang dans le DFFPQ.

tout de suite (5 1 2)

Malgré sa faible dispersion, nous considérons cet adverbe comme caractéristique du vocabulaire de Ducharme pour les mêmes raisons que celles que nous venons d'évoquer pour **déjà**, à savoir une bonne fréquence et son appartenance à la catégorie sémantique du Temps. De plus, cet adverbe ne figure dans aucune autre liste, sauf celle de Ducharme romancier, indice supplémentaire qu'il s'agit d'un vocable qu'il utilise volontiers.

Il apparaît dans *J'veux d'amour*, où il sert à traduire l'urgence du sentiment en même temps que le désespoir du personnage:

07-079	J'veux d'amour Puis tout d'suite Pas tantôt Pas t'à l'heure Tout de suite t'suite t'suite t'suite
--------	---

La répétition de mots ou de quasi-synonymes et leur contraction mettent en relief le sentiment d'urgence développé par la thématique.

Les mots grammaticaux (te)

te (55 7 0)

Seul le pronom personnel **te** ressort de la liste des 20 mots grammaticaux les plus fréquents de Ducharme. Il y occupe le 12^e rang et le 16^e globalement. Chez Tremblay, il vient au 64^e rang et au 53^e dans le DFFPQ. Il est absent de la liste de Ducharme romancier, où c'est le **nous** qui se distingue. Dans *L'hiver de force*, André et Nicole Ferron forment un sujet unifié, même au niveau des émotions: «Non, nous n'en menons pas large. Une injure, portée comme une bulle par ma bave bouillante, éclate parfois entre nos lèvres: «Fuck!»»³⁰. Ce sujet uni, [nous=110 occurrences (N)] se manifeste souvent aussi sous la forme du pronom «on» (93 N); inversement, dans notre corpus, **nous** n'a que 7 occurrences (N) et, des 60 N de **on**, seulement 23 sont une variante de **nous**, les 37 autres exprimant la généralité, l'impersonnalité, l'anonymat.

Ainsi, dans les chansons de Ducharme, les sujets gardent le plus souvent leur individualité, et ce même lorsqu'ils forment un couple. D'où la prolifération des formes **je** (3^e rang, 197N), **tu** (8^e, 87N), **me** (15^e, 56N), **te** (16^e, 55N), **moi** (41^e, 20N), **toi** (39^e, 21N), **mon** (25^e, 40N), **ton** (57^e, 14N) qui dessinent deux univers séparés, où les personnages se livrent à un véritable dialogue de sourds:

³⁰ Réjean Ducharme, *op. cit.*, p.24.

- 01-028 **Je** cherche les bons mots
Je les cherche un peu trop
 Mais **tu** ne m'entends pas
Tu t'écoutes fumer
- 15-019 **Chu là chu là chu là**
J'me décarcasse
J'me fends la face
J'te fais d'la voix
 Comment ça se fait
 Qu'ça fait pas effet
 Qu'est-c'que j'ai pas
 Que tu veux pas
 Sortir avec **moi**

Après ce tour d'horizon de l'œuvre lyrique de Ducharme, passons à l'analyse des mots caractéristiques de Tremblay.

b) Les mots caractéristiques du vocabulaire de Tremblay

Noms communs (**matante, bébé, bleus, minute, chat, fête, feu, hiver, bois, bonniche, boss, errance**)

matante (12 1 0)

Malgré sa faible dispersion, ce vocable typiquement québécois demeure caractéristique du corpus de Tremblay puisqu'il appartient au très riche réseau sémantique de la famille. Il occupe le 3e rang des noms communs et le 52e globalement et ne figure dans aucune autre liste. Le vocable **tante** apparaît au 411e rang du DFFPQ. Notons que Tremblay a privilégié la forme populaire créée par l'agglutination de l'adjectif possessif. Ce choix cadre bien avec le monde décrit.

bébé (11 1 10)

Un coup d'oeil à la liste des 20 noms communs les plus fréquents de Tremblay fait ressortir les vocables **bébé** et **couple**, qui semblent dessiner avec des mots comme **matante, mari, mère, enfant** le réseau sémantique de la famille, si bien développé dans ses chansons. En réalité, ce n'est qu'une illusion, qui illustre le danger inhérent à cette méthode d'analyse: les mots ne signifient qu'en contexte. Détachés de celui-ci, ils peuvent être source d'erreur ou de confusion dans l'interprétation sémantique. Ainsi, **bébé** n'a aucun rapport avec la famille puisqu'il désigne familièrement l'interlocuteur anonyme d'une femme

déprimée qui s'adonne à la consommation de drogues pour tromper sa solitude. Et **couple** ne désigne pas, comme on aurait d'abord pu le croire, l'association de deux personnes, mais bien la quantité approximative de pilules que **la croqueuse de 222** avale.

29-001 Quand j'ai les bleus **bébé**
 Quand j'ai les bleus
 Je croque **une couple** de 222

Notons qu'il s'agit d'un anglicisme et d'un québécoïsme, qui surgissent d'ailleurs en anglais un peu plus loin dans la chanson:

29-025 When I feel blue baby
 When I feel blue
 I take a couple of 222

Nous ne prenons pas la peine d'établir de comparaisons pour ces deux vocables puisqu'ils désignent une tout autre réalité.

bleus(11 2 5)

Ce mot figure principalement dans la chanson dont nous venons de discuter, et ses dix occurrences constituent un anglicisme pour «être déprimé» ou «avoir le cafard». L'autre occurrence («Le bleu du ciel est plus bleu») contribue à créer l'ambiance euphorique de la chanson *C'est ma fête*.

minute (9 1 0)

Encore un mot qui revient souvent, mais dans une seule chanson. Des treize (13) noms communs les plus fréquents propres à Tremblay, huit ne figurent que dans une chanson. Ces vocables à haute fréquence, mais à faible dispersion, peuvent perdre de leur importance, surtout s'ils n'appartiennent pas à des réseaux sémantiques majeurs. Ils révèlent, en outre, un aspect intéressant de la structure des chansons de Tremblay, lesquelles se présentent comme une suite de tableaux distincts, chacune avec ses personnages évoluant à une époque et dans des situations différentes.

À titre de comparaison, seuls deux des treize noms communs propres à Ducharme ne figurent que dans une chanson, la plupart se trouvant dans trois, quatre, cinq et même six chansons. Ces deux noms communs ont subi un sort différent. Nous avons éliminé **loup**, en raison de son caractère exogène, et conservé **LSD** parce qu'il contribue à esquisser le réseau sémantique de la drogue, important chez Ducharme.

Dans la chanson *Huit heures dix*, mieux connue sous le titre *As-tu deux minutes?*, et cela probablement par un effet de contamination du refrain, les vocables **minutes** et **secondes**, qui reviennent quatre fois, marquent l'insistance sur le minimum d'attention qu'emandé par le personnage féminin à son partenaire blasé. En ce sens, ces mots ayant rapport au temps sont importants, car ils fournissent un exemple des difficultés de communication dans le couple, thème central de plusieurs chansons de Tremblay. **Minute** occupe le 70e rang des vocables de Tremblay et le 329e du DDFPQ.

chat (8 3 0)

Propre au vocabulaire de Tremblay, ce vocable jouit d'une haute fréquence et d'une bonne distribution. Animal domestique par excellence dans l'univers de Tremblay, - rappelons-nous la forte présence de Duplessis, le confident de Marcel dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* - le chat cadre parfaitement dans le monde familial - et familial- que Tremblay présente dans ses chansons. Dans *Anne Gervais*, la narratrice raconte son départ de la campagne pour la ville en ces termes:

23-005 J'ai donc laissé toute ma famille
 Mon **chat** Mitsou mon chien Médor
 Pour v'nir refaire ma vie en ville
 Rev'nir un jour toute cousue d'or

La narratrice du *Bonheur*, grand-mère un peu abrutée, se retrouve à la fin de sa vie seule avec son chat et répète cinq fois, comme une automate:

25-009 Assis' sur ma galerie
 Je flatte mon gros **chat** noir
 J'me berce et puis j'souris
 Du matin jusqu'au soir

La répétition met en relief la monotonie de la vie du personnage. Enfin, dans *C'est ma fête*, l'animal familial participe, comme tout le monde animé et inanimé qui entoure la narratrice, à l'ambiance euphorique de la journée mémorable qui se déploie pour elle: (26-014 à 26-019). **Chat** vient au 75^e rang chez Tremblay et au 613^e du DFFPQ.

fête (8 1 0)

En dépit de sa faible dispersion, ce vocable reste significatif, car sous le récit anecdotique d'une journée d'anniversaire se profile un véritable hymne à la libération de la femme, thématique tantôt sous-jacente et tantôt explicite dans les chansons de Tremblay. Le vocable surgit sept fois sur huit dans la même association de mots dont le titre de la chanson n'a conservé que les trois premiers:

26-009 C'est ma **fête** ben oui ma **fête** à moi

Fête se trouve au 76e rang chez Tremblay et au 314e rang du DFFPQ.

feu (7 2 3)

Ce substantif se classe au 87e rang des vocables de Tremblay par rapport au 360e dans le DFFPQ. Ducharme ne l'emploie qu'une fois, au sens figuré, et il n'apparaît dans aucune autre liste. Tremblay s'en sert dans deux expressions: **péter le feu** à six reprises dans *La croqueuse de 222*, pour marquer l'état d'euphorie procuré par les drogues, et **j'pense qu'y'ont sacré le feu dans Rome**, illustrant l'enthousiasme débridé des frères de la narratrice dans *C'est ma fête*.

hiver (7 1 6)

Toutes les occurrences de ce nom se trouvent dans la même chanson: *La Cree*. Il tient le 90e rang chez Tremblay et le 233e dans le DFFPQ. Il n'est important que parce qu'il appartient à la catégorie sémantique de la Nature, beaucoup plus développée chez Tremblay que chez Ducharme, qui lui préfère la Culture.

bois (6 3 5)

Ce substantif, qui a une bonne dispersion et se trouve presque toujours à la rime, est propre à Tremblay: il occupe le 100e rang de son vocabulaire par rapport au 204e dans le DFFPQ. Il sert tantôt à rappeler le lieu de travail traditionnel de nombreux Québécois (23-044 *Devant des hommes qu'y'arrivent des bois*), tantôt à former des expressions figurées: «être ou ne pas être sorti du bois» (32-058, 32-064), «raser les derniers arbres du bois» (32-062).

bonniche (6 1 6)

Même s'il n'apparaît que dans une chanson où, par ailleurs, il est toujours à la rime, **bonniche** s'avère caractéristique du vocabulaire de Tremblay. En plus de lui appartenir en propre, il renvoie au monde du travail, un des thèmes importants dans ses chansons. Le choix d'un terme péjoratif concorde avec l'idée de l'exploitation des travailleurs, chère à Tremblay. Nous verrons plus loin que cette exploitation ne se limite pas, dans ce

cas précis, à un aspect monétaire, mais qu'elle se double d'une exploitation sexuelle.

boss (6 2 0)

Propre au vocabulaire de Tremblay, où il tient le 102^e rang, **boss** est le pendant de **bonniche**. Il se trouve dans deux chansons, exprimant dans *Anne Gervais* l'attribut de richesse d'un citadin (23-011, 023, 035, 047, 059 «Pis comme mon boss est riche-riche») dont on ignore d'ailleurs la profession. Son statut social nous est donné par la mention du quartier qu'il habite: le **Carré Viger** abritait dans les années 1930 une partie de la bourgeoisie canadienne-française, comme on disait à l'époque. Dans *Le rêve de la sauceuse de chocolat*, on assiste aux mauvais traitements infligés au **boss**, dans le rêve sadique de la narratrice qui compte pour plus de la moitié de la chanson. L'ouvrière aliénée par un travail répétitif se prend à rêver de vengeance et transforme ses outils de travail en instruments de torture:

32-017	Mais au bout de ma strappe Y m'arrive de rêver C'est là qu'mon boss attrape Une maudite grosse volée J'l'accroche après la chaîne Comme une pâte à biscuit Pis j'crie vas-y Madeleine Mets ta steam à bien cuit
--------	---

C'est donc l'aspect conflictuel entre patrons et employés qui ressort des chansons de Tremblay; ce conflit s'étendra à la lutte des classes dans

Après la crise. Notons que le **boss** est anonyme dans une chanson et qu'il est nommé dans l'autre: «Monsieur Dubois» est le «boss riche-riche» d'Anne Gervais.

errance (6 1 6)

Autre nom commun propre à Tremblay, **errance** revient six fois à la rime dans le refrain de la chanson *La Cree*. Ce substantif contribue à la catégorie du cycle de la vie et occupe le 108^e du vocabulaire global de Tremblay. Il est absent de toute autre liste, mais on retrouve l'adjectif «errant» et le verbe «errer» aux 6803^e et 9122^e rangs du DDFPQ.

Adjectifs (noir, riche-riche, blue, douze, huit)

noir (6 2 5)

Le phénomène que nous avons observé pour les noms communs fréquents de Tremblay se répète pour les adjectifs: les plus fréquents n'apparaissent le plus souvent que dans une chanson, ce qui limite, à notre avis, leur importance. Ainsi l'hypothèse, à première vue plausible, selon laquelle la présence de l'adjectif **noir** propre à la liste de Tremblay contribue à la description d'un monde pessimiste, se révèle tout à fait fausse. L'examen des contextes montre que **noir** surgit cinq fois dans le refrain de la chanson intitulée *Le Bonheur*, où il qualifie un chat. L'autre occurrence, (01-027 qu'y'ayent la barbe noire ou blanche), renseigne sur

l'âge des amants de la tante Marie-Blanche. Seule la forme nominale recoupe un sens plus conforme à une des acceptions typiques de ce mot, en l'occurrence, ici, le secret:

34-019 De nous aimer au jour et non pas dans le **noir**

De plus, n'eût été de la préséance de l'ordre alphabétique, **noir** aurait figuré parmi les 20 adjectifs les plus fréquents de Ducharme, et, du même coup, n'aurait plus été considéré comme propre à Tremblay. On se rend compte en plus que cet adjectif a, chez Ducharme, les connotations de pessimisme, de dépression et de pauvreté qu'on aurait cru trouver dans l'univers de Tremblay:

20-008 J'ai trop bu ce soir je vois tout en **noir**

07-066 T'es dans la misère **nouère**

Noir occupe le 406e rang du DDFPQ et le 114e chez Tremblay.

riche-riche (5 1 5)

On ne trouvera évidemment cette expression nulle part ailleurs. Dans l'idiolecte de la **bonniche** Anne Gervais, elle marque l'insistance sur la richesse du **boss**. La langue populaire a tendance à utiliser l'hyperbole - c'est même une de ses caractéristiques - qui va dans le sens de la redondance, comme la répétition des pronoms personnels, par exemple, ou le **ma matante** si typique. Une tendance inverse de la langue

populaire va dans le sens de l'économie, par exemple, les contractions de mots et l'uniformisation des formes: **m'as, je vas**.

La forme **riche-riche-riche**, autre superlatif populaire ordinairement réservé à la langue orale, existe aussi dans la même chanson, accentuant encore davantage l'écart perçu par la villageoise entre sa pauvreté et la fortune du patron citadin. **Riche** ne figure dans aucune autre liste, sauf dans celle du DDFPQ où il occupe le 622e rang. Chez Tremblay, il vient au 146e rang et contribue à développer l'important réseau sémantique du travail.

blue (4 1 2), **bleu** (3 2 2)

Cet anglicisme est propre à Tremblay, qui en fait un emploi paradoxal dans *La croqueuse de 222*:

29-025 When I feel **blue** baby when
 I feel **blue**
 I take a couple of 222
 Everything's **blue** baby
 Everything's **blue**
 The world belongs to the 222

En traduction, cela donne:

29-001 Quand j'ai les **bleus** bébé
 Quand j'ai les **bleus**
 Je croque une couple de 222
 Tout devient **bleu** bébé
 Tout devient **bleu**

Chus la croqueuse de 222
 Quand j'ai les **bleus** bébé
 Quand j'ai les **bleus**
 Je croque une couple de 222
 Pis j'pète le feu bébé
 Oui j'pète le feu
 L'avenir est aux 222

Ainsi, l'adjectif **blue** ou **bleu** change de valeur, désignant d'abord l'état de dépression, selon le sens de l'expression idiomatique anglaise traduite en français, puis un état euphorique, tout l'univers du personnage se colorant d'un bleu qui revigore la narratrice au lieu de la déprimer. Ce débordement d'entrain inespéré du personnage et sa profession de foi en l'avenir conjugué aux 222 sont probablement à mettre sur le compte de la drogue. Celle-ci ne lui sert-elle pas de panacée, de substitut à l'amour, à l'amitié et au bonheur?

29-052 J'tiens **mon bonheur** au fond d'ma poche
 Y'a rien comme les pilules
 Croyez-moi non y'a rien
 Quand j'ai les bleus bébé
 Quand j'ai les bleus
 Je croque une couple de 222
J'ai un amour un ami
J'ai ma droye
 Chus la croqueuse de 222

L'autre occurrence de **bleu** souligne aussi l'euphorie du personnage dont c'est l'anniversaire, dans *C'est ma fête*:

26-014 Le bleu du ciel est plus **bleu**

autre (3 3 0)

Autre apparaît dans les syntagmes **nous autres** et **eux autres** que nous analyserons dans la section des québécismes.

douze (3 2 0)

Même s'il n'est peut-être pas significatif en soi, l'adjectif numéral **douze** révèle la tendance qu'a Tremblay à quantifier les éléments de son univers. Nous y reviendrons. Ici, **douze** désigne à deux reprises la dose exacte de comprimés dont a besoin **la croqueuse de 222** pour voir la vie en bleu:

29-022 Moi personnellement pour voir en couleur
C'est exactement **douze**
comprimés qu'ça m'prend

29-043 J'ai trouvé mon bonheur dans ma maison
Douze p'tites pilules dans une tout' p'tite bouteille

L'autre occurrence indique l'enrichissement matériel de la **bonniche** Anne Gervais:

23-049 J'ai deux manteaux de chat sauvage
Pis deux caniches pis **douze** camées

huit (3 2 0)

Même commentaire que pour **douze**. **Huit** sert une fois à donner l'heure précise: *Huit heures dix*, en fait le titre d'une chanson qui illustre le manque de communication dans un couple. La femme choisit cette heure matinale, avant le départ du mari pour le travail, pour tenter en vain de dire les choses essentielles qu'elle a trop longtemps refoulées.

Dans *La Cree*, **huit** désigne l'âge passé du personnage (28-017 Pis quand j'ai eu huit ans) et la durée de l'absence du mari: (28-066 Après huit mois d'absence).

Verbes (laisser, revenir, marier, perdre, sourire, travailler)

laisser (15 3 0)

Laisser figure dans les listes des verbes de fréquence moyenne de Ducharme et du DDFPQ (143e rang), mais il occupe chez Tremblay le 8e rang des verbes et le 43e globalement. De ses quinze occurrences, treize sont à la forme impérative, dont douze dans la chanson *Réveil*, où elles reviennent dans le refrain:

33-001	Laisse-moi émerger du sommeil Laisse-moi étirer ma conscience Laisse-moi savourer mon réveil Laisse-moi retrouver ma confiance En moi en moi en moi
--------	---

Dans cette chanson en forme de faux dialogue, la femme, anonyme dans le dessein de mieux représenter toutes les femmes, demande à l'homme de ne pas entraver son émancipation, dont le refrain donne précisément le processus. C'est surtout parce qu'il s'associe en contexte à ce réseau sémantique de la libération de la femme, capital dans le corpus de Tremblay, que le verbe **laisser** est intéressant.

revenir (9 4 0)

Revenir possède une haute fréquence et une assez bonne distribution. Il vient au 72^e rang du vocabulaire de Tremblay et au 175^e rang du DFFPQ. Son intérêt sémantique réside dans l'examen des départs et des retours qu'il suppose et des motifs qui les sous-tendent. À cet égard, il évoque le retour longuement attendu du marin français, avec qui la Cree espère partir pour échapper au destin des siens, et se rapporte ainsi au thème de la délivrance. Dans *Anne Gervais*, il désigne le retour triomphal hypothétique, voire illusoire, de la bonne qui a quitté son village pour aller s'enrichir en ville:

23-005 J'ai donc laissé toute ma famille
 Mon chat Mitsou mon chien Médor
 Pour v'nir refaire ma vie en ville
 Rev'nir un jour toute cousue d'or

Ce topos est riche dans l'œuvre de Tremblay; on n'a qu'à penser à Rita Tétrault, *alias* Lola Lee, et à sa soeur Louise, dans *Demain matin*

Montréal m'attend, à Paula-de-Joliette et autres travestis, dans *Des Nouvelles d'Édouard*, qui migrent de la campagne à la ville, espérant y trouver la liberté, pour n'y découvrir que la déchéance.

Enfin, dans *Rupture*, le retour du mari anéantit les rêves de départ de la maîtresse et de son amant:

34-021 Mais mon mari toujours **revenant** de voyage
Réduisait à néant mes désirs de bagages

marier (8 3 0)

Propre à Tremblay, **marier** vient au 13e rang de ses verbes et au 78e rang de tous ses vocables, alors qu'il ne figure qu'au 257e rang du DDFPQ. Jouissant d'une assez bonne dispersion, il contribue au réseau fondamental de la famille, comme nous le verrons dans l'étude des aspects sémantiques. Notons pour l'instant qu'il a le sens d'épouser sept fois sur huit, un sens peut-être remotivé par l'influence de la langue anglaise, mais qui existe aussi dans d'autres parlers de la francophonie.³¹

25-013 Quand j'ai **marié** Albert

28-001 C'est un Français de France
Que j'ai **marié** hier

³¹ Colpron classe ce vocable parmi les anglicismes sémantiques, mais ajoute la note suivante: «Cette formule aurait cours dans les dialectes de la Flandre, du Lyonnais, du Nivernais, de la Savoie, de la Suisse, de la Wallonie». *Le Colpron. Le Nouveau dictionnaire des anglicismes*, Montréal, Beauchemin, 1994, p.64. De même, Dulong, dans son *Dictionnaire des canadianismes*, Larousse Canada, 1989, p.275, le considère comme un régionalisme en France et un canadianisme ici.

L'autre occurrence est conforme au français standard:

31-032 J'veux pas
 Quand j'aurai quarante ans
 Marier mes deux plus grands
 En berçant le plus p'tit

perdre (7 2 0)

Encore un vocable fréquent qui se trouve presque exclusivement dans une chanson, phénomène déjà noté pour les noms communs et les adjectifs. Six des sept occurrences forment l'expression **perdre les pédales**, que Tremblay emploie au sens de «perdre le contrôle». Cette locution figurée et populaire, signifiant «perdre ses moyens, patauger dans une explication», a dans *Anne Gervais* un sens différent, et même deux, selon le personnage auquel elle se rapporte. Ironie du sort, si son projet de «faire perdre les pédales au boss» (lui faire dépenser beaucoup d'argent pour elle) se concrétise, il se retourne aussi contre la bonniche, qui avoue «avoir perdu les pédales». L'expression ne recoupe pas tout à fait le même sens pour les deux personnages; si M. Dubois se retrouve délesté d'un peu d'argent, la jeune fille dit avoir perdu le «goût de vivre et d'aimer».

L'autre occurrence concerne le temps perdu par les femmes à rester dans l'ombre des hommes:

33-016 J'ai perdu trop de temps
 À meubler ton boudoir

Perdre occupe le 92^e rang chez Tremblay, le 214^e chez Ducharme et le 254^e dans le DFFPQ. Les trois occurrences du corpus de Ducharme recoupent les mêmes sens: «perdre son temps, perdre le goût de vivre, tout perdre», et se distribuent dans trois chansons, dont une fois à la rime; elles sont donc aussi significatives que les sept occurrences du corpus de Tremblay.

sourire (7 3 7)

Ce verbe vient au 93^e rang des vocables de Tremblay et au 1818^e rang du DFFPQ. Chez Ducharme, il apparaît une seule fois, mais se double du substantif homonyme. Encore une fois, il s'agit d'un vocable à haute fréquence dans une seule chanson, parce qu'il surgit dans le refrain:

25-009	Assis' sur ma galerie Je flatte mon gros chat noir J'me berce et puis j' souris Du matin jusqu'au soir
--------	--

Dans *Le bonheur*, il révèle la simplicité un peu niaise de la grand-mère qui, après avoir sacrifié sa vie pour sa famille, se retrouve seule et sans rien d'autre à faire que de caresser son chat, se bercer et **sourire** pour passer le temps. Dans *Anne Gervais*, c'est le patron qui sourit en proposant à sa servante de ne pas s'habiller pour faire le ménage. Enfin, dans *Après la crise*, **sourire** est employé à la forme négative pour illustrer la misère matérielle et morale des personnages:

24-001 Pendant dix ans dix ans pour rien
J'ai pas mangé j'ai pas souri
 J'ai enduré pis mon mari
 A fait comme moé. Dix ans pour rien

travailler (7 5 4)

Ce verbe occupe le 95e rang chez Tremblay, le 103e du DFFPQ et le 231e chez Ducharme. Sa haute fréquence, son excellente dispersion et ses nombreuses occurrences à la rime attestent son importance dans le corpus de Tremblay, où le réseau sémantique du travail est l'un des plus développés. Le fait que ce verbe s'y trouve presque au même rang que dans le DFFPQ montre bien l'aspect populaire des chansons de Tremblay, où sont décrites les préoccupations des gens ordinaires et, plus particulièrement, de la classe ouvrière. Nous y reviendrons en détail en comparant la vision du travail de chaque auteur.

Adverbes (ne...que, tellement)

ne...que (4 1 0)

Les quatre occurrences de cette forme recherchée de l'adverbe «seulement» se trouvent toutes dans la chanson *Réveil*, qui se distingue par son aspect littéraire. On y trouve, en effet, des inversions, des mots recherchés et un style incantatoire et solennel:

33-006 Les oeufs que j'ai couvés
 Pendant mille ans et plus
 Les mots que j'ai lovés
 Aujourd'hui **ne** sont plus
Que souvenirs sévères
Que rêves creux et rances
 Mes yeux se sont ouverts
 Je **ne** suis **qu'**espérance

Curieusement, l'adverbe revient en finale dans une association de registre familial. L'idée du réveil de la femme après un trop long sommeil y est reprise dans un registre comique:

33-048 La belle au bois dormant
 S'est enfin réveillée
 Et son Prince Charmant
 N'est **qu'**un pétard mouillé

tellement (5 2 0)

Quatre des cinq occurrences de cet adverbe d'intensité se trouvent dans la même chanson, où il est chaque fois répété:

09-016 ça fait **tell'ment tell'ment** longtemps

09-021 j'ai la bouche **tell'ment tell'ment** pleine d'affaires

En plus d'illustrer la nervosité et l'embarras du personnage devant l'aveu à faire, cette répétition de mots reproduit fidèlement la redondance typique de la langue orale. **Tellement** occupe le 148^e rang des vocables de Tremblay et le 179^e du DFFPQ. Ducharme l'utilise à deux reprises

dans deux chansons, une fois dans un contexte ironique, une autre fois positivement:

- | | |
|--------|--|
| 19-046 | C'est tellement plus sexy (<i>Superficielle</i>) |
| 20-011 | Ça m' fait tellement de bien de v'nir te voir (<i>La tendresse et l'amitié</i>) |

Mots grammaticaux (moi, si)

moi (46 11 5)

Moi jouit d'une excellente distribution, apparaissant dans onze des treize chansons de Tremblay. Il est absent de la première chanson, *Allez voir vous avez des ailes*, la seule écrite à la troisième personne, mais aurait pu figurer dans *Anne Gervais* aux côtés des nombreux **je**, **me**, **mon**, **ma**. En fait, la haute fréquence de tous ces vocables désignant la première personne dans ses listes constituent un indice extrêmement révélateur du monde décrit par Tremblay, monde où évolue un sujet féminin qui, inévitablement, l'interroge et l'interprète à partir de ses propres expériences. Par conséquent, tout l'univers est filtré par ce **je** qui, logiquement quoique de façon exceptionnelle, surgit au premier rang de tous les vocables de Tremblay. Ses 205 occurrences sur un total de 3808 **N** dépassent en nombre et en importance les 197 occurrences sur 4954 de Ducharme. Et si le **je** demeure un mot fréquent dans toutes les autres listes, il ne s'y classe jamais au premier rang. Il occupe le 5e rang du DFFPQ et du Français fondamental, le 3e chez Ducharme et seulement

le 16e dans L'extrait de *L'hiver de force*, où le **nous**, sujet unifié de Nicole et André Ferron, vole la vedette.

Voici à titre de comparaison le rang qu'occupent dans les divers corpus les vocables désignant la première personne:

	Tremblay	Ducharme	<u>DFFPQ</u>
je	1er	3e	5e
me	10e	15e	22e
moi	15e	41e	36e
mon, ma, mes	6e	25e	30e

On voit que le rang de ces diverses formes de la première personne est toujours plus haut chez Tremblay, indiquant clairement ce que nous avons noté précédemment: la perspective du personnage, que les chansons de Tremblay présentent.

Pour mettre cette hypothèse à l'épreuve, comparons le rang des autres pronoms personnels.

	Tremblay	Ducharme	<u>DFFPQ</u>
tu	13e	8e	20e
te	64e	16e	53e
toi	218e	39e	76e
ton, ta, tes	59e	57e	81e

On voit que c'est Ducharme qui se distingue pour les vocables désignant la deuxième personne. Ses chansons prennent souvent, effectivement, la forme d'un dialogue entre un **je** et un **tu**, dialogue qui ne produit pourtant

pas nécessairement une communication efficace ou réelle, comme nous le verrons plus loin.

	Tremblay	Ducharme	<u>DFFPQ</u>
nous	62e	92e	51e
notre	79e	166e	87e

D'ailleurs, on voit que la fusion des sujets est plus fréquente dans l'univers de Tremblay, où sont décrites des situations familiales et la solidarité des travailleurs.

Qui plus est, le **on** équivaut presque toujours au **nous**, chez Tremblay (25/29), et augmente ainsi l'impact de la première personne collective, alors qu'il n'y correspond même pas pour la moitié des cas chez Ducharme (23/60), où ce **on** impersonnel exprime plutôt l'anonymat.

si (33 9 0)

La haute fréquence de la conjonction hypothétique **si**, ainsi que sa bonne dispersion, en font un mot caractéristique du vocabulaire de Tremblay. Elle y occupe le 22e rang par rapport au 75e chez Ducharme et au 45e du DFFPQ.

Elle exprime souvent un souhait:

24-025 **Si on pouvait donc se mettre ensemble**

27-010 **Si** tu grouillais des fois Roger
 si tu grouillais
 j'aurais moins l'impression que t'es pus une jeunesse
 si tu voulais des fois Roger
 si tu voulais
 au lieu de s'crier des bêtises on s'frait des caresses
 mais non mais non

27-050 **Si** on pouvait s'parler
 J'me sacrerais d'tout l'reste

Si exprime aussi la concession:

25-017 **Si** j'ai tant travaillé
 Malgré la grande misère

ou une hypothèse quelconque:

22-043 Pis **si** vous êtes trop blanches

24-031 Qu'y faut se battre **si** on veut vaincre

Bref, la forte présence de **si** révèle que les personnages de Tremblay sont souvent réduits à exprimer des souhaits qui ne se réaliseront peut-être pas nécessairement.

L'analyse des mots caractéristiques de Ducharme et de Tremblay révèle d'ores et déjà des réseaux sémantiques distincts qui dessinent deux univers extrêmement différents, ce qu'un examen des vocables de fréquence moyenne devrait confirmer.

**Tableau 15 - Liste des noms communs de fréquence moyenne
(21e - 40e rang)**

	DUCHARME		TREMBLAY			DFFPQ	DUCHARME (ROMANCIER)
21	char	4	mari	6		maman	argent
22	eau	4	matin	6		homme	auto
23	femme	4	monde	6		bout	femme
24	filles	4	oeil	6		part	film
25	fois	4	pédales	6		matin	oeil
26	jour	4	soir	6		cas	oreille
27	lit	4	amour	5		coup	poche
28	main	4	galerie	5		air	prix
29	matin	4	heure	5		cheval	restaurant
30	misère	4	mère	5		exemple	ami
31	pays	4	mesdames	5		école	angoisse
32	peine	4	avenir	4		papa	artiste
33	rue	4	bonheur	4		côté	beurre
34	soir	4	enfant	4		tête	bidoux
35	taxi	4	femme	4		argent	billet
36	argent	3	homme	4		ami	bouche
37	avant-midi	3	jour	4		peur	bras
38	bateau	3	rêve	4		famille	cancer
39	café	3	réveil	4		frère	cercueil
40	carte (de punch)	3	seconde	4		place	chance

**Tableau 16 - Liste des adjectifs de fréquence moyenne
(21e - 40e rang)**

	DUCHARME		TREMBLAY			DFFPQ	DUCHARME (ROMANCIER)
21	grand	3	maudit	3		six	craché
22	maudit	3	plein	3		huit	demi
23	mental	3	quatorze	3		sept	dernier
24	premier	3	tel	3		bas	épais
25	quatre	3	vieux	3		vite	fou
26	trois	3	vrai	3		neuf	malade
27	vingt	3	caché	2		long	méchant
28	zippé	3	capable	2		maudit	noir
29	amoureux	2	chaud	2		haut	plein
30	autre	2	enceinte	2		dernier	premier
31	content	2	fini	2		correct	quarante-deux
32	fatigué	2	fou	2		rendu	quatre
33	mou	2	imprévu	2		sûr	rouge
34	noir	2	long	2		drôle	sûr
35	peureux	2	peureux	2		malade	un
36	rouge	2	quatre	2		plein	vieux
37	sérieux	2	quinze	2		demi	vil
38	spécial	2	aimé	1		mille	agaçant
39	trente-cinq	2	amorphe	1		trente	amer
40	vert	2	ardent	1		pauvre	apocalyptique

**Tableau 17 - Liste des verbes de fréquence moyenne
(21e - 40e rang)**

	DUCHARME		TREMBLAY			DFFPQ	DUCHARME (ROMANCIER)
21	tomber	8	bercer	6		rester	rester
22	revenir	7	croquer	6		partir	arrêter
23	donner	6	devenir	6		travailler	changer
24	entrer	6	penser	6		sortir	demander
25	naître	6	péter	6		devoir	laisser
26	boire	5	prendre	6		commencer	lancer
27	dormir	5	rester	6		jouer	monter
28	finir	5	grouiller	6		regarder	montrer
29	répondre	5	aimer	5		demander	rire
30	trouver	5	consacrer	5		comprendre	sortir
31	valoir	5	crier	5		laisser	venir
32	venir	5	écouter	5		manger	coller
33	voyager	5	finir	5		tenir	coûter
34	arriver	4	flatter	5		connaître	jouer
35	attendre	4	sacrer	5		appeler	manger
36	connaître	4	venir	5		croire	partir
37	écouter	4	attendre	4		écouter	passer
38	fumer	4	comprendre	4		entendre	penser
39	gagner	4	connaître	4		attendre	s'acheter
40	jouer	4	demander	4		changer	appeler

**Tableau 18 - Liste des adverbes de fréquence moyenne
(21e - 40e rang)**

	DUCHARME		TREMBLAY			DFFPQ	DUCHARME (ROMANCIER)
21	assez	4	avant	3		beaucoup	non
22	hier	4	demain	3		moins	partout
23	longtemps	4	en plein	3		mieux	tellement
24	vite	4	mieux	3		mal	tout de suite
25	à côté	3	si	3		alors	absolument
26	comment	3	y	3		très	aujourd'hui
27	mal	3	assez	2		près	aussitôt
28	même	3	astheur	2		tellement	depuis
29	ne...plus	3	autant	2		pourquoi	enfin
30	partout	3	beaucoup	2		déjà	justement
31	si	3	dessous	2		seulement	longtemps
32	aussi	2	enfin	2		dedans	maintenant
33	avant	2	longtemps	2		souvent	presque
34	dedans	2	mal	2		longtemps	tantôt
35	icitte	2	pareil	2		dessus	tout à l'heure
36	nulle part	2	plutôt	2		surtout	vraiment
37	par terre	2	pourquoi	2		tant	ailleurs
38	tellement	2	tant	2		ensemble	après
39	toujours	2	un peu	2		astheure	après-demain
40	un peu	2	à l'envers	1		loin	aussi

Ducharme

Les noms communs de fréquence moyenne

Cinq mots de cette nouvelle liste viennent enrichir le champ sémantique du Temps, plus particulièrement le temps qui passe de la catégorie onomasiologique du cycle de la vie. Il s'agit de **fois**, **jour** - auquel on pourrait ajouter **journée**: 02-012 «On ne voyait pas les journées passer» - , **matin**, **soir** et **avant-midi**. Un sixième vocable, **peine**, surgit trois fois sur quatre dans des contextes qui le rapprochent de cette catégorie: (07-022,044,065) *Ça vaut pas la peine de vivre*.

Femme, **fille** et **misère** s'ajoutent à **blonde**, **face**, **amour** et **ami** pour dessiner une partie du réseau des rapports humains, souvent décrits comme un jeu de séduction dont les personnages sortent rarement, voire jamais gagnants:

15-028	Tu as d'la misère à t'exprimer T'as d'la misère à t'assumer C'est tout ce que t'as pour m'exciter Demande pas pourquoi j'ai pas d' misère À résister
--------	---

Même le mot **lit**, à première vue sans rapport avec ce réseau, symbolise les enjeux sexuels ou sentimentaux des personnages et, de ce fait, y apporte sa contribution. Encore une fois, c'est la difficulté de se rejoindre ou l'inaccessibilité de la femme, qui est soulignée dans cette image magnifique, où elle est comparée à la lune:

19-004 Elle lit mon Lui
Alunie dans le ciel du lit

Quatre vocables associés au transport, **char**, **rue**, **taxi** et **bateau**, ainsi que le mot **café** sont particulièrement importants parce qu'ils évoquent le cadre urbain des chansons. Quant au réseau sémantique de la société de consommation amorcé par **piastre**, il est ici représenté par **argent**.

Autre vient ajouter à l'idée d'anonymat de **monde** et de **pays**. Ce dernier vocable comporte une valeur intertextuelle si grande qu'on ne peut le passer sous silence. Il renvoie deux fois au classique de la chanson québécoise, *Mon pays* de Gilles Vigneault. La première fois, dans le titre *Mon pays ce n'est pas un pays c'est une job*, qui calque parfaitement la célèbre phrase du poète de Natashquan avant de la dénaturer avec des considérations matérielles portées par l'anglicisme **job**. L'autre occurrence est plus subtile, mais tout aussi ironique:

18-022 Fin août le Huppé futé file à Miami
 Sur le vent du Mississippi
 Essayez pas d'y faire accroire
 Que c'est un **pays** votre hiver

On reconnaît encore une fois le célèbre vers de Vigneault: «Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'hiver».

Les adjectifs de fréquence moyenne

Cette liste se distingue par la présence de trois adjectifs numéraux et de trois adjectifs de couleur. **Noir**, transcrit **nouère**, pour accentuer - et caricaturer - la situation financière précaire du personnage (07-066 T'es dans la misère nouère), qualifie aussi le café qu'un autre personnage, déprimé, veut bien fort pour surmonter ses problèmes et se dégriser:

20-008 J'ai trop bu ce soir je vois tout en **noir**
 [...]

 Me servirais-tu un bon café **noir**

Cet adjectif alimente donc une vision pessimiste du monde, caractéristique des personnages de Ducharme, vision que le lecteur ou l'auditeur trouve exagérée parce que caricaturale.

Dans une très belle image, **rouge** qualifie le vernis à ongle qu'arbore la femme «superficielle», ici comparée à un oiseau, donc frivole et inaccessible:

19-024 Elle a du **rouge** au bout des ailes

Quant à **vert**, peu intéressant en soi, il qualifie le chandail que porte une «rousse»:

09-033 J'parle à la **rousse** avec un chandail **vert**
 Que j'sens qui va m'faire une passe

On voit donc que les couleurs participent souvent de la description du manège de séduction auquel se livrent les personnages, contribuant aux réseaux sémantiques des rapports humains et de l'être mental que les adjectifs **grand, sérieux, content, amoureux, peureux et mental** viennent enrichir. Le cas de **mental** est particulièrement intéressant puisqu'il vient de la transformation de l'adjectif **sentimental** dans une chanson qui explique, avec une économie de moyens remarquable, le passage de la solitude à la folie:

15-015 **À Montréal quand on s'ennuie d'amour**
On n'a pas de moral à Montréal
 On s'couche pas tard à Montréal
Quand on est trop sentimental mental
mental mental

L'interprétation de Robert Charlebois ne laisse aucun doute sur la folie qui frappe le personnage, **mental** étant répété douze fois en final dans un crescendo hystérique.

Quant à **amoureux** et **peureux**, ils participent avec **heureux** à un jeu rimé qui décrit habilement le vertige amoureux et la crainte du rejet de celui qui tombe amoureux de l'une ou l'autre des vedettes de cinéma américain qui nourrissent ses fantasmes:

17-013 **Et moi je tombe dans ta fondrière**
Entre les joncs des deux paupières
Je tombe et retombe amoureux
Heureux
Peureux de toi Lyndsay Lynda Farrah

17-030 Je sombre aux creux de la matière
 De ton strass fondu en lumière
 Je tombe encore plus bas **amoureux**
Heureux
Peureux de toi Lyndsay Lynda Farrah

Enfin, l'adjectif **grand**, dénotant la curiosité et la faculté d'émerveillement de l'enfant dans la formulation **les yeux grands**, contribue lui aussi à la catégorie de l'être mental.

Plusieurs occurrences des adjectifs numériques contribuent au riche réseau sémantique du cycle de la vie en marquant l'âge (08-002, 008 Ça va faire **trente-cinq** ans, 14-034, 035,036 Ce que ça prend C'est pas mêlant C'est **trois quatre** ans), l'origine ou les débuts (08-022 J'ai tout eu pour la **première** fois, 14-000 *Première neige*, 08-010 Je suis né en **quatrième** année). Ils contribuent aussi au réseau de l'argent et de la consommation:

05-001 Y'a du monde qui font l'tour du monde
En première classe où y a pas d'monde

07-076 Je suis un frère pour toi
 J'm'en vas t'passer d'l'argent
 C'est gênant t'osais pas
 Combien How much comment
Dix piasses vingt piasses
Cent piasses c'est rien les v'là
 Es-tu content là ça va tu mieux là
 Es-tu content je l'savais je l'savais

La catégorie du comportement antisocial amorcée par le substantif **tours** (05-004 Du monde qui joue des tours au monde) et par le verbe **haïr**, s'enrichit ici de l'adjectif **maudit**:

- | | |
|--------|--------------------------|
| 10-019 | Maudit chien pourri sale |
| 13-039 | Maudit flanc-mou |
| 13-028 | Maudite pâte-molle |

auquel se joint l'interjection dans la formulation **Maudit qu't'es vache** (13-068).

Les verbes de fréquence moyenne

Presque tous les verbes de fréquence moyenne décrivent les rapports humains ou le cycle de la vie et, dans certains cas, ces deux catégories à la fois, comme par exemple **tomber amoureux**. Ainsi, **tomber**, **revenir**, **naître**, **finir**, **valoir**, **venir** et **voyager** apportent leur contribution au réseau sémantique du cycle de la vie, tandis que **donner**, **dormir**, **répondre**, **venir**, **attendre**, **connaître** et **écouter** participent à divers degrés à la catégorie des rapports humains.

On voit aussi poindre la catégorie des besoins physiques de l'être humain avec les verbes **dormir**, **boire** et **fumer**, qui révèlent souvent la consommation excessive d'alcool ou de drogues.

Enfin, **donner** et **gagner** viennent se greffer à **piastre** pour développer la catégorie de l'argent et inaugurent avec **jouer** celle des loisirs, importante dans l'œuvre de Ducharme, où les loisirs remplacent souvent le travail. Par exemple, des verbes comme **boire** et **fumer** surgissent dans des contextes qui montrent clairement que ces activités nuisent à l'accomplissement du travail, dans la chanson *Mon pays*.

Les adverbes de fréquence moyenne

Cette liste vient enrichir la catégorie du Temps, déjà omniprésente dans la liste des adverbes les plus fréquents où ils totalisaient 11 des 20 entrées. S'ajoutent ici cinq autres marques temporelles: **hier**, **longtemps**, **ne...plus**, **avant** et **toujours**.

Des adverbes de quantité (**assez**, **si**, **aussi**, **tellement**, **un peu**) et de lieu (**à côté**, **partout**, **dedans**, **icitte**, **nulle part**, **par terre**) viennent augmenter les effectifs de ces catégories, qui resteront tout de même deux fois moins importants que ceux du Temps.

Tremblay

Les noms communs de fréquence moyenne

Cette liste vient généreusement compléter la description du monde familial et familial, amorcé par **matante** et **chat**, grâce à **mari**, **galerie**, **mère**, **enfant** et **femme** dont les quatre occurrences désignent une grand-mère (2 fois), une voisine et une femme enceinte. Quant à **homme**, bien réparti dans quatre chansons, il connote plutôt la sexualité. Nous y reviendrons dans l'étude des aspects sémantiques.

Le thème de la libération de la femme esquissé par **laisser** et **fête** s'enrichit ici de **mesdames**, **avenir** et **réveil**, et seul l'ordre alphabétique a empêché **sommeil** de figurer à la place de **seconde** au 40e rang.

- | | |
|--------|--|
| 22-051 | Envolez-vous faites comme elle
Mesdames mesdames vous avez des ailes |
| 31-044 | J'prends mon av'nir en mains |
| 33-003 | Laisse-moi savourer mon réveil |

Les mots ayant rapport au temps, **matin**, **heure**, **jour**, **seconde** et **soir**, expriment le plus souvent la durée:

- | | |
|--------|---|
| 25-009 | Assis' sur ma galerie
Je flatte mon gros chat noir
J'me berce et puis j'souris
Du matin jusqu'au soir |
|--------|---|

ou le souvenir:

34-002 Souvenez-vous ami de ces **soirées** vibrantes
 Rappelez-vous amour ces **heures** enivrantes

Seconde revient quatre fois dans l'expression «As-tu deux secondes» pour illustrer la demande minimale d'attention d'une femme à son partenaire indifférent. L'expression **faire perdre les pédales**, associée au réseau de l'argent, vient s'ajouter à **boss** et **bonniche**. Le vocable **monde** désigne toujours les gens, famille, amis, camarades de travail, ou la société, jamais une notion géographique, comme c'est parfois le cas chez Ducharme.

Enfin, les mots traduisant des émotions, tels **amour**, **bonheur** et **rêve**, apparaissent la plupart du temps dans des contextes négatifs ou ironiques. On a, en effet, le bonheur illusoire que procurent les drogues à la croqueuse de 222, le bonheur ironique de la grand-mère sacrifiée, les rêves d'amour déçus de la femme, dans *Rupture* et dans *Réveil*, et le rêve de vengeance sublimé de l'ouvrière aliénée, dans *Le rêve de la sauceuse de chocolat*.

Quant à l'amour, il est ressenti comme un manque, exprimé comme un besoin et revendiqué comme un droit par la femme de **Roger**, ou illusoirement assouvi par les drogues. Dans *Rupture*, dont le titre annonce d'emblée la faillite du sentiment amoureux, l'amour est décrit comme passionnel (34-010 Oui nous étions coupables d'un **amour passionnel**), et la narratrice interpelle deux fois son amant en se remémorant son idylle tout en écrivant sa lettre de rupture:

- 34-002 Rappelez-vous **amour** ces heures enivrantes
- 34-025 Moi je vous espérais le saviez-vous **amour**
Un peu plus courageux sans biais sans détour

Les adjectifs de fréquence moyenne

Le réseau déjà riche de la famille s'accroît ici de sept adjectifs. **Quatorze** figure deux fois dans l'expression **quatorze à table**, qui donne son titre à une chanson dans laquelle la narratrice exprime son refus de mettre un autre enfant au monde comme la machine à procréer qu'elle est devenue sur les ordres du clergé. Dans *Le bonheur*, la grand-mère trouve son bonheur et la récompense de sa vie sacrifiée dans le fait d'être «quatorze fois grand-mère», signe concret du devoir accompli; la tradition des familles nombreuses est tenace dans le Québec rural de la première moitié du vingtième siècle, animé par l'idéologie ultramontaine qui prône **la revanche des berceaux**. Dans la même chanson, l'adjectif **vieux** désigne deux fois l'âge des aînés de la grand-mère dans un emploi substantivé:

- 25-001 Mon plus **vieux** est docteur
Ma plus **vieille** religieuse

Il ne recoupe qu'une fois le sens qu'il a souvent chez Ducharme et qui le fait appartenir au cycle de la vie:

- 30-033 J'le sais qu't'es plus **vieux** pis plus fatigué qu'moi

Vrai surgit aussi dans un contexte ayant rapport à la famille, plus précisément dans un jugement esthétique sur la grossesse:

31-046 J'veux pus
Me promener dans la rue
En cachant mes rondeurs
Une femme enceinte c'pas laid
C'pas **vrai**

Le vocable **enceinte** revient dans la même chanson, encore dans un contexte négatif, montrant une autre femme littéralement sacrifiée sur l'autel de l'idéologie conservatrice de la nation:

31-010 J'veux pas
J'veux pas mourir en couches
Comme ma grand-mère Larouche
Que c'est qu'ça y'a donné
J'veux pas
A l'a été **enceinte**
La moitié de sa vie
Sans pousser une seule plainte
Pis moé j'veux pas

Enfin, **quinze** révèle le nombre de ces grossesses à répétition auxquelles sont soumises les femmes dans les années 1920, époque où le Québec bat tous les records de natalité:

31-001 On est quatorze à table
Pis bientôt on s'ra **quinze**
Quand on s'ra **quinze** à table
Un seizième s'ra en route
Là-dessus j'ai aucun doute
Le docteur en r'vient pas
Y dit que j'pourrais ben
Me rendre jusqu'à vingt
Mais moé j'veux pas

Le deuxième réseau sémantique en importance, celui de la libération de la femme annoncé par les substantifs **mesdames**, **réveil**, **avenir**, s'enrichit de cinq adjectifs de fréquence moyenne: **capable**, **imprévu**, **peureux**, **aimé**, **amorphe**, **ardent**. **Capable** et **ardente** renvoient à la libération sexuelle de la tante Marie-Blanche qui se permet des aventures extra-conjugales hebdomadaires, et dominicales de surcroît, avec des inconnus:

22-025 Ma matante Marie-Blanche
 Est pas ben ben r'gardante
 Qu'y'ayent la barbe noire ou blanche
 À l'a la flamme **ardente**
 Ma matante Marie-Blanche
 Est ben **capable** d'en prendre

Dans la même chanson, **imprévu** forme avec **bras** une synecdoque qui désigne la clandestinité des rencontres:

22-013 Ma matante Marie-Blanche
 Sous prétexte d'aller aux vues
 A le cœur qui flanche
 Dans des **bras imprévus**

Et **aimée** exprime le sentiment ressenti par l'héroïne transformée par l'amour (22-033).

Nous verrons dans le chapitre suivant qu'il faudrait ajouter le substantif **ailes** à ce tableau de l'émancipation de la femme.

L'adjectif **peureuse** revient deux fois dans le refrain de *C'est ma fête*, qui donne l'explication de l'euphorie contagieuse transportant la chanson. La femme se libère de toutes ses peurs et entre de plain-pied dans l'Histoire avec laquelle elle a rendez-vous:

26-039 Saviez-vous ça qu'j'étais heureuse
 Le saviez-vous hein le saviez-vous
 Saviez-vous ça que **chus pus peureuse**
 Le saviez-vous hein le saviez-vous
 Excusez-moi j'ai un rendez-vous

Enfin, **amorphe** forme avec cinq autres adjectifs, qui se seraient trouvés dans la liste de fréquence moyenne n'eût été de la préséance de l'ordre alphabétique, une série d'attributs que les hommes prêtent traditionnellement aux femmes; en plein «réveil», celles-ci rejettent avec force, ces images stéréotypées d'elles-mêmes:

33-027 Tu m'as toujours rêvée
 Soumise et capricieuse
 Amorphe et délavée
 Colorée et vicieuse

Bref, on voit que la libération de la femme passe entre autres par une libération sexuelle, comme l'indiquent plusieurs des références.

Le réseau sémantique du travail reparaît dans l'adjectif **fini**, lequel exprime tantôt la fin de la misère des ouvriers, qui n'en croient pas un mot, habitués qu'ils sont devenus à démasquer les mensonges des patrons:

24-001 Pendant dix ans dix ans pour rien
 J'ai pas mangé j'ai pas souri
 J'ai enduré pis mon mari
 A fait comme moé dix ans pour rien

Pis aujourd'hui vous v'nez nous dire
 Que c'tait pas grave que c'est **fini**
 Qu'la pauvreté c'est une manie
 Qu'y faut dompter qu'y faut guérir

tantôt la fin du rêve de vengeance de l'ouvrière aliénée:

32-051 Ma vengeance est **finie**
 Mon rêve finit tout net

Enfin, on voit poindre un nouveau réseau sémantique: la religion qui, on le verra, est beaucoup plus développé chez Tremblay que chez Ducharme. Il se manifeste par la présence de l'adjectif **maudit** qui, tel un juron, exprime le trop-plein d'agressivité du personnage:

32-019 C'est là qu'mon boss attrape
 Une **maudite** grosse volée

27-005 Tu traînes au coin d'la table
 Toute la **maudite** soirée
 À sacrer comme un yable
 En r'gardant la TV
 Chus tannée

Il surgit aussi dans une expression exprimant la nature maléfique de la femme:

33-039 Car tu me l'avais dit
Tel un prêtre en son prône
 Le soleil est **maudit**
 La nuit est ton royaume

Enfin, l'adjectif **tel** contribue à créer l'effet de style littéraire que recherche Tremblay dans les 33e et 34e chansons:

34-001 Souvenez-vous ami de ces soirées vibrantes
 Rappelez-vous amour ces heures enivrantes
 Où le temps immobile **tel** un pendule mort
Tel un baume puissant étouffait nos remords

Les verbes de fréquence moyenne

La plupart des verbes de fréquence moyenne décrivent les rapports humains ou une de ses sous-catégories: la libération de la femme.

Ainsi, **aimer**, **consacrer**, **crier**, **écouter**, **attendre**, **comprendre**, **connaître** et **demander** contribuent à décrire des rapports humains difficiles, où les efforts de communication que consent la femme se soldent souvent par un échec:

30-001 As-tu 2 secondes
 Non as-tu 2 minutes
 As-tu 2 minutes à m'**consacrer**
 J'ai queuqu'chose d'important à te dire
 J'm'attends pas à c'que tu m'**répondes**
 J'voudrais juss que tu m'**écoutes**

30-028 Mais y faudrait y faudrait qu'tu m'**comprennes**
 [...]

ah pis laisse donc faire Roger

va-t'en travailler

va-t'en travailler

va-t'en travailler

Car la femme croit d'abord que sa libération passe par la communication avec l'autre sexe. Devant le manque d'écoute total de l'homme (*Huit heures dix, Chus tannée Roger*), elle changera de stratégie et se libérera envers et contre tous et malgré la passivité de celui qu'elle aurait voulu comme complice. La chanson *Réveil* illustre bien ce changement de cap radical opéré par les femmes, qui n'en viennent à compter que sur elles-mêmes, comme l'indiquent le refrain et la finale:

33-043 Laisse-moi émerger du sommeil
 Laisse-moi étirer ma conscience
 Laisse-moi savourer mon réveil
 Laisse-moi retrouver ma confiance
En moi en moi en moi

 La belle au bois dormant
 S'est enfin réveillée
 Et son Prince Charmant
 N'est qu'un pétard mouillé

Par ailleurs, les verbes **croquer**, **péter**, **prendre** apparaissent dans des contextes qui montrent des personnages féminins déjà libérés ou déterminés à le faire:

31-044 Mais à partir de demain
 Même si l'curé l'défend
 Si je veux pus d'enfants
J'prends mon av'nir en mains

22-021 Ma matante Marie-Blanche
 Qui avait peur des hommes
 Là à tous les dimanches
 A **croqu'** une ou deux pommes

29-007 *Quand j'ai les bleus bébé*
Quand j'ai les bleus
Je croque une couple de 222
*Pis j'**pète le feu** bébé*
*Oui j'**pète le feu***
L'avenir est aux 222

Enfin, **bercer** et **connaître** viennent enrichir le réseau sémantique de la famille:

31-019 J'**connais** pas mes enfants
 Eux autres me **connaissent** pas

31-032 J'veux pas
 Quand j'aurai quarante ans
 Marier mes deux plus grands
 En **berçant** le plus p'tit

34-028 Ou plutôt non adieu je **connais** mon devoir
 Je retourne à mon four je retourne à mes fils

Les adverbess de fréquence moyenne

Cette liste accroît le nombre d'adverbess de quantité, caractéristiques de Tremblay. À **ne...que** et **tellement** s'ajoutent **si**, **assez**, **autant**, **beaucoup**, **tant** et **un peu**.

Les adverbess temporels, **avant**, **demain**, **enfin**, **longtemps** et le typique **astheur**, illustrent le changement de situation, souhaité ou atteint, selon que le personnage est libéré ou entravé dans son désir:

- | | |
|--------|--|
| 22-033 | Ma matante Marie-Blanche
Se sent enfin aimée |
| 33-048 | La belle au bois dormant
S'est enfin réveillée |
| 33-014 | J'ai dormi trop longtemps
Au creux de ton vouloir |
| 30-010 | Reste assis va-t'en pas
Finis ton café pour une fois
Demain si tu veux tu r'commenc'ras |
| 30-037 | T'sais si j'chus pu comme avant
Si chus moins belle si chus moins bonne
T'sais si j'chus pu comme avant |
| 31-037 | Vous m'direz qu'y'est trop tard
Que j'peux pus reculer
C'est vrai qu'à l'heure qu'il est
Chus pris dans mon décor
Mais à partir de demain |
| 22-017 | Ma matante Marie-Blanche
Qui avait jamais eu d'fun
Parce qu'est-tait trop franche
Astheur a n'a à tonne |

L'analyse des vocables de fréquence moyenne a confirmé, en les approfondissant, les tendances observées dans la partie précédente, à savoir la description d'un monde familial et familial où la femme, en lutte pour son émancipation, est au premier plan chez Tremblay, et celle d'un monde moderne, urbain et mouvant dans lequel s'agitent des personnages seuls et pris dans l'engrenage de la société de consommation, chez Ducharme. L'examen des aspects sémantiques que nous entreprenons maintenant devrait nous permettre de vérifier ces conclusions provisoires.

CHAPITRE IV

LES ASPECTS SÉMANTIQUES DU VOCABULAIRE DE DUCHARME ET DE TREMBLAY

Après l'examen des mots individuels de haute et moyenne fréquence caractéristiques de chaque auteur, nous allons maintenant étendre notre étude de la fonction et du sens des mots en contexte à tous les mots-forts (noms communs, adjectifs, verbes) et aux adverbes pertinents, sans considération de leur fréquence. Pour ce faire, nous allons suivre le système de classement par regroupements onomasiologiques développé par Hallig et Wartburg³², que L. Hantrais a légèrement adapté pour son étude du vocabulaire de Georges Brassens. Comme l'explique L. Hantrais, «malgré quelques défauts dus surtout à des jugements subjectifs inévitables dans la délimitation des associations de mots, leur système de classement offre, en général, un cadre utile pour grouper les vocables»³³. Nous apporterons nous aussi quelques modifications³⁴ au

³² R. Hallig et W. von Wartburg, «Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie: Versuch eines Ordnungsschemas», Akademie-Verlag, Berlin, 1952.

³³ Linda Hantrais, *op. cit.*, p.122.

³⁴ Devant la difficulté de classification de certains vocables, nous avons parfois dû ajouter une rubrique générale précédant des sous-sections précises (ex. p.179) ou, au contraire, préciser certaines catégories trop générales (ex. p.174). Nous avons aussi déploré des lacunes et avons parfois senti le besoin d'ajouter une catégorie, par exemple « l'émotif » à la division de « l'être mental » (p. 185). Bref, nous utiliserons ce système de classement bien que L. Hantrais ait noté des difficultés d'application à certains textes « puisque les groupements qui conviennent à une forme de la langue ne s'appliquent pas forcément à une autre » (*Ibid.*, p. 121), ce que S. Ullman exprime en soulignant le problème de l'instabilité des associations lexicales – et des liens sémantiques – selon la diversité des communautés linguistiques. S. Ullman, *Words and their use*, 5e édition, Man and society, Londres, Frederick Muller Ltd., 1951, p.34 et 91.

système de Hallig et Wartburg, mais, comme L. Hantrais, nous acceptons le principe fondamental sur lequel il repose:

Hallig et Wartburg, dans leur Begriffssystem, adoptent une vue structuraliste de la langue, et ils groupent les mots autour de certains concepts centraux («Begriffe»), qui, à leur avis, ne changent pas, par contraste au sens («Bedeutung»), qui se modifie selon le contexte.³⁵

Selon notre dessein, qui est de révéler le profil général du vocabulaire de Ducharme et Tremblay, et plus précisément, ici, de dégager les réseaux sémantiques importants esquissés dans l'œuvre lyrique de chacun d'eux, nous allons soumettre les vocables de leurs corpus à ce classement par concepts qui, en plus d'en faire ressortir les aspects sémantiques, mettra en lumière certaines tendances ébauchées lors de l'étude des mots caractéristiques.

Concrètement, nous allons regrouper les vocables sous quatre grandes rubriques, **L'Univers**, **L'Homme et l'Univers**, **L'Être humain** et **L'Être social**, lesquelles se subdivisent à leur tour en plusieurs parties. Nous avons exclu de cette analyse les noms propres et les interjections dont nous examinerons au chapitre suivant la contribution à l'évocation du cadre des chansons. Selon Ullmann, il est justifiable d'omettre les noms propres d'une analyse des groupements sémantiques puisqu'ils sont dépourvus de sens, n'ayant qu'une fonction dénotative. Quant aux

³⁵ *Ibid.*, p.121-122.

interjections, elles peuvent être considérées comme un groupe à part en raison de leur rôle émotif. Et les mots grammaticaux, à l'exception des nombres, sont exclus parce qu'ils ne font qu'une contribution limitée au sens; nous avons déjà analysé ceux qui nous semblaient importants.

Par ailleurs, comme plusieurs mots sont polysémiques, il serait illogique, lorsque nous classons les vocables selon leur sens, d'en grouper toutes les occurrences sous un seul article. **Misère**, par exemple, qui a trois fois le sens de difficulté intellectuelle et une fois celui de pauvreté matérielle, se trouvera, avec le nombre d'occurrences approprié, à la fois sous **L'Être humain**, d) L'être mental, ii) l'intellect et sous **L'Être social**, b) L'administration sociale, 1) l'état et la justice. De même, **temps**, qui peut indiquer une notion temporelle ou un état atmosphérique, aura deux entrées distinctes, dans les sections **L'Homme et l'Univers** et **L'Univers** respectivement. De plus, comme l'emploi figuré des vocables joue un rôle important dans cet aspect de l'étude lexicale, nous identifierons ces emplois dans nos listes par la mention (fig.) en plus de les commenter dans la section appropriée.

1. L'UNIVERS

a) Les cioux

Ducharme (D): soleil (2), (aussi fig.(1)), étoiles (2), (propre et fig.), ciel (fig.)(1), éther (1), nuage (fig.)(1).

Tremblay (T): soleil (2), arc-en-ciel (fig.)(1), ciel (1), étoiles (1), lune (1).

b) Le temps

D: neige (3), beau (2), neiger (2), temps (2), chahuter (fig.)(1),
éclairer (fig.)(1), fretter (1), faire jour (1), geler (1),
goutte (fig.)(1), grêler (fig.)(1), orage (fig.)(1), tonner (fig.) (1),
vent (1).

T: mouiller (fig.)(1), neige (1), pleuvoir (fig.)(1).

c) Le globe

i. océans et cours d'eau

D: eau (3), baie (1), glaces (1), plage (fig.)(1).

T: mer (1).

ii. la masse terrestre

D: continent (1), cratère (fig.)(1), creux (fig.)(1), fondrière (fig.)(1),
île (fig.)(1), matière (fig.)(1), ornières (fig.)(1), pays (1),
poussière (1), sable (1), terre (1), trou (1) aussi fig. (3).

T: boue (fig.)(1), île (1), montagnes (1), plaines (1).

d) Le monde de la nature

i. la végétation en général

D: joncs (fig.)(1), thalle (fig.)(1).

T: bois (4), aussi (fig.) (2), branche (fig.)(2), écorce (fig.)(1),
pousser (1), raser (1).

ii. fleurs et herbes

D: Ø

T: fleur (2).

iii. arbres

D: palmiers (fig.)(1), teck (1).

T: arbres (1).

iv. fruits

D: fruit (fig.)(1), glands (1), grains (1), orange (1).

T: fruits (1).

v. légumes

D: Ø

T: Ø

vi. animaux

D: loups (9), chien (1), aussi(fig.)(2), minous (1), pitous (1).

T: chat (8), caniche (1), chien (1), aussi(fig.)(2), écureuils (1), museau (1), ours (fig.)(1), raccoon (1).

vii. oiseaux

D: canard (3), morillon (2), siffleur (2), ailes (1), aussi (fig.)(3), bec-scie (1), canardeaux (1), chair (1), coriace (1), croasser (1), crier (1), décoller (1), dérober (1), dos (1), engraisés (1), file (1), fouetter (l'eau) (1), garrot (1), huppé (1), malard (1), nid (fig.)(1), oiseau (fig.)(1), perruches (fig.)(1), pieds (1), plongeur (1), poitrine (1), prendre (son élan) (1), sarcelle (1), s'élever (1), souchet (1), tête (1), voler (1).

T: moineaux (1), oiseaux (1).

viii. poissons

D: Ø

T: Ø

ix. insectes

D: papillons (fig.)(1).

T: Ø

Ducharme

Mis à part deux emplois ordinaires de **soleil** (03-016 Parce qu'il fait trop beau soleil et 06-017 Demain il refera soleil), eux-mêmes sauvés de la banalité puisqu'ils renvoient au comportement typique des personnages ducharmiens, qui préfèrent vivre la nuit, et au cycle de la vie, les autres vocables de cette section présentent soit un sens figuré, soit un jeu entre les sens propre et figuré. Ainsi, les vocables de la Nature donnent lieu à diverses métaphores et images originales telles:

- | | |
|--------|---|
| 02-008 | Notre île s'appelait chambre à louer
Il y avait les palmiers sur les murs le sel sur ta peau
Même le soleil au milieu du lit tout tout |
| 17-001 | Il tonne il éclaire
Il tombe des étoiles au Ritz
Il grêle des lumières |

- 17-008 **L'orage des ampoules**
 25 watts 40 watts 60 watts
 Que chassent les essuie-glace
 Rebondissent
 Dans les verrières du Ritz
- Et moi je tombe dans ta **fondrière**
 Entre **les joncs** des deux paupières
 Je tombe et retombe amoureux
 Heureux
 Peureux de toi Lyndsay Lynda Farrah
- 17-025 Les tapis se déroulent
 Aux portes 1100 1200 1304
 J'entre dans **le cratère**
Des étoiles
 Qui sont tombées au Ritz

L'examen de ces images montre que **l'île** est un refuge du temps passé, **le cratère** et **la fondrière** symbolisent le vide ou le vertige amoureux, les **étoiles** désignent les vedettes dont un personnage est follement épris, ou encore de vulgaires néons. De même, les verbes **tonner**, **éclairer**, **grêler** et **l'orage des ampoules** renvoient à l'éblouissement des lumières artificielles d'un grand hôtel du centre-ville. Rien de bien naturel, donc, dans cet univers urbain, matérialiste et artificiel.

De plus, si on excluait la chanson franchement excentrique, *La samba des canards*, la contribution à la catégorie de l'Univers serait considérablement réduite, jusqu'à devenir presque inexistante. La sous-division des oiseaux perdrait 27 de ses 31 entrées et celle des fruits 3 de ses 4 entrées. Dans tous les cas, il s'agit de vocables employés au sens propre, ce qui indique encore l'aspect hétérogène de cette chanson dans

un corpus de chansons plantées dans un décor urbain inhospitalier où mêmes les humains semblent de trop:

11-009 J'peux pu rentrer nulle part
 Je suis poigné dehors
 C'est marqué closed partout
 C'est d'même quand on fait le fou

Dans la même veine, les **loups blancs de la Baie de Frobisher** surgissent dans *Limoilou* en contraste, précisément, avec le milieu urbain hostile dans lequel se trouve le narrateur:

11-003 Dans la baie de Frobisher blancs les loups
 Blancs les loups blancs les loups blancs

11-028 Deux gratt'ciel m'ont coincé
 J'peux pas les tasser
 Y m'ont pris en sandwich
 Bastard son of a bitch

Un seul représentant du monde animal a une présence concrète. Il s'agit d'un **chien** qui attend son maître, chanteur, toute la nuit dans l'auto. Le vocable revient aussi deux fois dans des expressions imagées connotant la paresse des ouvriers, dans *Mon pays*, et la violence, dans *J't'haïs*:

13-027 Ça fuck le chien

10-019 Maudit chien pourri sale

Quant à **papillons**, il renvoie aux hommes attirés par la femme «superficielle», tandis que **minou** et **pitou** ne sont que deux des

éléments parmi tant d'autres que le narrateur de *Faut qu'ça change* croit devoir changer.

Cette carence marquée du monde de la Nature s'explique par le caractère urbain et adulte des chansons de Ducharme, en contraste avec le monde plus naturel de l'enfance, caractéristique de ses premiers romans. D'ailleurs, les quelques chansons qui ont l'enfance comme thématique, du moins partiellement, renferment la plupart des références naturelles. Ainsi, les trois occurrences du substantif **neige** et les deux du verbe **neiger** apparaissent dans *Première neige*, chanson qui célèbre le génie de l'enfance. Il n'est pas indifférent que les deux occurrences du mot **temps** se rapportant au climat soient marquées d'un ton diamétralement opposé: euphorique dans un contexte relié à l'enfance, et tout à fait dysphorique dans un contexte relié, au contraire, au monde adulte:

14-030 Pour profiter de tout ce **temps** qu'il fait

01-020 Deux heures après-midi
Tous les rideaux fermés
Au beau **temps** qui chahute
Dans la rue St-Denis

Tremblay

Contrairement à Ducharme, Tremblay montre un univers naturel sinon très riche, du moins plus concret. Ainsi, **les plaines** décrivent justement la

Saskatchewan natale de **la Cree** (28-006 Là où y'a pas de **montagnes** [et] où [son] père chassait le **raccoon**); la **mer** est l'océan Atlantique qu'elle attend de traverser pour commencer une nouvelle vie. **L'île** est **l'île de Montréal** où les photos osées de la bonniche Anne Gervais «font beaucoup de bruit». Les **arbres** et le **bois** renvoient aux métiers traditionnels de bûcherons des Québécois, tandis que les **fruits** sont au sens propre des denrées qu'Anne Gervais va acheter. Enfin, **deux caniches** ont remplacé son **chien Médor** et son **chat Mitsou**.

L. Hantrais a remarqué que «l'interaction entre l'être humain et les éléments du temps offre un trait caractéristique du vocabulaire de Brassens, le vent, en particulier, jouant un rôle important dans plusieurs anecdotes.»³⁶ Nous ne pouvons en dire autant pour nos auteurs, qui semblent peu enclins à décrire les phénomènes naturels, ne s'en servant que comme métaphores dans un cadre urbain. Tout de même, les personnages de Tremblay se souviennent de la campagne et la Nature est prête à ressurgir, même en ville, alors que chez Ducharme la Nature est déjà une métaphore, l'image d'un passé perdu et regretté.

Bref, les vocables de cette section se caractérisent surtout par leur emploi figuré (chez Ducharme) et par leur distribution limitée. Ils ne font pas par conséquent une contribution très importante aux ressources descriptives du vocabulaire de l'un ou l'autre de nos auteurs. Dans leurs chansons, le monde naturel est rarement une source d'évocation lyrique, les vocables regroupés sous le titre de **l'Univers** étant souvent choisis pour leur valeur symbolique, et des termes plus généraux, tels que

³⁶ Linda Hantrais, *op. cit.*, p.125.

branche et **aile** chez Tremblay, étant exploités pour leur potentiel expressif dans des expressions stéréotypées. Enfin, on peut expliquer l'abondance relative, chez Ducharme, de termes ayant trait au thème de la nature par le fait que, dans une chanson (*La samba des canards*), il concentre son attention sur un sujet bien précis, et non pas par des tendances plus générales qui se manifesteraient dans son vocabulaire en entier.

2. L'HOMME ET L'UNIVERS

a) *Le temps*

D: quand (25), puis (16), demain (14), vieux (12), jamais (11), plus (11), temps (11), an (8), heure (7), après (6), déjà (6), nuit (6), hier (5), jour (5), tout de suite (5), attendre (4), fois (4), longtemps (4), matin (4), soir (4), vite (4), après-midi (3), clock (3), en retard (3), là (3), année (2), avant (2), demi-heure (2), encore (2), pédaler (fig.)(2), pra-midi (2), toujours (2), tout à l'heure (2), août (1), avant-midi (1), coffee-brakes [sic] (1), dimanche (1), ever (1), été (1), histoire (1), hiver (1), janvier (1), journées (1), jusqu'à (1), lendemain (1), minuit (1), minutes (1), moment (1), printemps (1), rare (1), rarement (1), samedi (1), se dépêcher (1), se grouiller (1), slow (1), souvent (1), tantôt (1), tard (1), vie (1).

T: quand (25), an (14), toujours (10), fois (9), minutes (9), hiver (8), temps (7), après (6), hier (6), matin (6), soir (6), heure (5), jamais (5), jusqu'à (5), puis (5), attendre (4), avant (4), avenir (4), jour (4), là (4), secondes (4), aujourd'hui (3), demain (3), dimanche (3), année (2), enfin (2), long (2), longtemps (2), soirée (2), when (2), à partir de (1), astheur (1), bientôt (1), depuis (1), encore (1), été (1), lendemain (1), mars (1), mil neuf cent dix (1), minuit (1), mois (1), nuit (1), pendant (1), pendule (1), plus (1), prochaine (1), rares (1), rattraper (1), tard (1), tout d'un coup (1), veille (1), vendredi (1).

Ducharme

L'importance du thème du Temps se voyait déjà dans les listes de haute et moyenne fréquence des différentes catégories grammaticales de Ducharme, où abondent les vocables ayant rapport au Temps. Le relevé

complet est encore plus révélateur, surtout lorsqu'on le met en parallèle avec celui de la catégorie de l'Espace, beaucoup moins riche. On compte, en effet, presque le double de vocables dans la catégorie du Temps, et si on compare le nombre d'occurrences (N), on arrive à un total deux fois et demie plus élevé.

Le morcellement presque infini du temps - de la vie aux ans, aux saisons, aux mois, aux jours, aux heures et jusqu'au simple moment - traduit à la fois une obsession de la vieillesse et une tentative d'appropriation du temps:

06-009 Demain demain vieux comme hier
 Demain plus vieux comme moi
 Demain demain plus vieux qu'hier
 Demain vieux comme moi

02-015 On bataille on chamaille on travaille à gagner sa vie
 Puis on s'aperçoit que l'on a perdu le goût
 Qu'est-ce qu'on a qu'est-ce qu'on fait affalés devant
 la télé
 On n'a pas vu sept huit neuf ans passer

Si l'obsession est réelle, le désir de retenir le temps qui passe est tout à fait futile, d'où la conscience douloureuse des personnages de Ducharme.

Les vocables de cette section sont intéressants pour leur nombre et pour leur variété plutôt que pour leur emploi figuré, presque inexistant. Seul le mot **temps** donne lieu à quelques belles images dans chaque corpus. Chez Ducharme, le temps de prédilection est la nuit dans laquelle s'enferment les personnages, même en plein jour:

01-020 Deux heures après-midi
 Tous les rideaux fermés
 Au beau temps qui chahute
 Dans la rue St-Denis

Les oiseaux de nuit de Ducharme ne peuvent supporter la lumière vive, comme le montre la présence de l'expression «il fait trop beau soleil» dans l'œuvre romanesque et dans l'œuvre lyrique: «On ne peut pas aller dehors. Il fait trop soleil»³⁷. Le ton est toutefois plus léger dans le roman que dans les chansons:

03-013 Ouvrir la porte pi sortir
 Pi avoir envie de r'venir
 De se r'coucher pi de dormir
 Parce qu'il **fait trop beau soleil**

Et la volonté de passer des nuits blanches, dans l'espoir peut-être de retenir le temps, rend les personnages vulnérables au regret, à l'ennui, et ne peut rien contre la fuite du temps, habilement comparée à la durée d'une cigarette:

01-001 Le cendrier rempli
 Sur le côté du lit
 Des nuits à cigarettes
 Où les démons s'ennuient
 Un vieux relent de regret
 Où la fumée s'entête
 Le **temps** qui brûle après
 Qu'on écrase et qu'on jette

³⁷ *L'hiver de force*, p.143.

Tremblay

Chez Tremblay aussi la catégorie du Temps est beaucoup plus développée que celle de l'Espace. Mais elle a une valeur différente, la durée. Le temps est quelque chose que l'on compte (**Dix ans pour rien, toute la maudite soirée, du matin jusqu'au soir, la moitié de sa vie, après une vie de jeûne, j'ai perdu trop de temps, je laissais le temps fuir, de quatre heures à minuit, pendant mille ans et plus, ça fait 22 ans que tu me l'as dit, après huit mois d'absence**) et sur lequel on compte (**au beau milieu d'année prochaine, quand j'aurai quarante ans, pis quand arrive le soir, pour v'nir refaire ma vie en ville, pis j'vas finir ma vie, Ma matante Marie-Blanche a rattrapé son temps**). Loin d'être nostalgiques, la plupart des personnages de Tremblay sont engagés dans l'action et voient dans le passage du temps l'occasion de s'affranchir d'un passé difficile et l'espoir d'améliorer leurs conditions de vie. Ils sont mus par un désir d'ascension sociale et économique certain, contrairement à ceux de Ducharme qui planent au-dessus de ces contingences ou feignent de le faire. Ces derniers luttent contre des problèmes existentiels, plus grands qu'eux, qui les abattent ou les rendent cyniques; ceux de Tremblay se battent contre des injustices concrètes et immédiates. C'est toutefois le souvenir du temps arrêté qui fournit une des plus belles images du corpus de Tremblay. Les substantifs **temps, heures, pendule et soirées**, assortis d'épithètes positives (y compris **mort** dans le contexte présenté), s'associent pour évoquer l'image du bonheur, figée dans la mémoire de la narratrice, exactement comme le temps qui lui semblait alors arrêté:

34-001 Souvenez-vous ami de ces **soirées vibrantes**
 Rappelez-vous amour ces **heures enivrantes**
 Où le **temps immobile** tel un **pendule mort**
 Tel un baume puissant étouffait nos remords

b) L'espace

i. Place

D: sur (17), y (12), rester (6), là (4), à côté (3), au bout (3), aussi (fig.)(1), partout (3), au fond (2), au milieu (2), chez nous 2), côté (2), dedans (2), entre (2), icitte (2), monde (2), nulle part (2), par terre (2), quelque part (2), à droite (1), à gauche (1), ailleurs (1), à la surface (fig.)(1), à terre (1), au coin (1), au creux (fig.)(1), au ras (1), au sommet (fig.)(1), autre part (1), bas (fig.)(1), bloc (1), bord (1), che zeux (1), dehors (1), devant (1), fond (1), place (1), aussi (fig.) (1), sous (1), souterrain (1).

T: là (4), au fond (3), en plein (3), au creux (fig.)(2), devant (2), en-dessous (2), à travers (1), au bord (1), au bout (1), au coin (1), au milieu (1), autour (1), dehors (1), derrière (1), dessus (1), en arrière (1), icitt (1), quelque part (1), se retrouver (1).

ii. Direction

D: aller (7), arriver (4), faire le tour (4), conduire (2), chemin (1), haut (1), se rendre (1).

T: aller (6), arriver (2), se promener (2), aboutir (1), faire le tour (1), parcourir (1), reculer (fig.)(1), rentrer (1).

iii. Forme et qualité

D: Ø

T: formats d'poche (1)

L'Espace, on l'a déjà dit, est une catégorie moins riche, et cela chez nos deux auteurs. Mais il donne lieu à plus d'images que le Temps, à cause de l'emploi figuré de certains vocables.

Ducharme exploite au maximum de son expressivité la locution **au bout**, en y accolant des compléments étonnants ou, au contraire, en l'utilisant absolument, comme le veut l'usage en français oral québécois.

- | | |
|--------|---|
| 19-024 | Elle a du rouge au bout des ailes
Elle fait son nid
Au bout de la plage étourdie
D'un rock où elle s'identifie |
| 07-035 | Quand t'es rendu au bout
Tu téléphones chez nous |

Quant à l'expression consacrée **au sommet**, elle surgit dans un contexte original qui lui donne un nouveau sens, quasi opposé à son sens originel:

- | | |
|--------|--|
| 01-024 | Des rendez-vous au sommet
Du fond de la bouteille
Rêves rêvés après
Qu'on boit et qu'on sommeille |
|--------|--|

Enfin, la locution à **la surface** se veut le pendant de **au creux de**, dans un mouvement métaphorique alterné de descente et de remontée du sentiment amoureux du personnage qui fantasme sur les vedettes féminines américaines. Après être tombé «dans [la] fondrière, entre les joncs des deux paupières de Lyndsay, Lynda, Farrah, après être» entré dans le cratère de [ces] étoiles, après avoir «sombé au creux de la matière de [leur] strass fondu en lumière», le narrateur ne «remonte à la surface» que pour «se démonter et s'effacer et tomber et retomber à zéro». Autrement dit, ses phantasmes meurent et il dit en finale:

17-047 Super Jaimie ne m'attend plus
 Au Waldorf au Waldorf
 Wonder Woman ne m'attend pas
 Au Waldorf Astoria

Ducharme emploie la locution **au creux de** au sens figuré (17-030 Je sombre aux creux de la matière) de même que Tremblay (33-014 J'ai dormi trop longtemps Au creux de ton vouloir) qui l'emploie aussi au sens propre:

34-017 **Au creux de** notre lit je bâtissais des rêves

Les espaces décrits par Ducharme sont, en règle générale, plus variés que ceux de Tremblay, lesquels se limitent souvent à l'espace domestique; mais nous y reviendrons en détail dans la section portant sur l'évocation du cadre.

c) Les dimensions

i. Nombre

- D: deux (15), dix (4), première (3), quatre (3), thirty (3), vingt (3), trente-cinq (2), trois quarts (2), cent (1), deux cents (1), huit (1), mille (1), millions (1), neuf (1), numérotés (1), sept (1), trente (1), trois (1), troisième (1), vingt-cinq (1), zéro (1), 22 (1), 25 (1), 33 (1), 40 (1), 55 (1), 57 (1), 60 (1), 1100 (1), 1200 (1), 1304 (1).
- T: 2 (13), 222 (13), dix (10), deux (8), huit (3), quatorze (3), quatre (2), quinze (2), deux cents (1), mille (1), quarante (1), seizième (1), trois (1), vingt (1).

ii. Quantité

- D: tout (73), plus (23), rien (19), trop (9), moins (5), assez (4), encore (4), seul (4), douze (3), plein (3), si (3), kilo (2), moitié (2), once (2), part (2), tellement (2), un peu (2), bout (1), combien (1), comment (1), how much (1), pelle (à la) (fig.)(1), peu (1), plupart (1), presque (1), rares (1), soupçon (1).
- T: tout (40), rien (13), plus (12), trop (11), couple (une) (6), moins (5), tellement (5), si (3), assez (2), autant (2), beaucoup (2), pleine (2), reste (2), tant (2), aucun (1), entier (1), moitié (1), part (1), plein (1), quelques(1), un peu (1), un peu plus (1), une seule (1), tonne (fig.)(1).

iii. Distance

- D: loin (1)
- T: loin (1)

iv. autres dimensions

D: petit (7), gros (6), grand (4), long (1).

T: gros (5), petit (5), grand (4), grosse (2), grosseurs (1).

L. Hantrais explique que «les nombres et les adjectifs numéraux méritent d'être examinés en plus de détail, vu leur fonction presque qualitative»,³⁸ et choisit de les inclure à ce stade dans son analyse sémantique: nous les avons déjà intégrés à nos listes d'adjectifs. Plusieurs d'entre eux reviennent assez souvent et jouissent d'une bonne dispersion. Chez Tremblay, ils servent à marquer l'âge de la femme. Dans un cas, cela est problématique:

30-028 Mais y faudrait y faudrait qu'tu m'comprennes
 Bonyeu Roger j'ai 40 ans

dans l'autre, l'âge n'a aucune importance:

26-035 C'est ma fête ben oui ma fête à moi
 Les canons tonnent les tambours battent
 Quel âge que j'ai j'pense qu'y'a un trois
 Quequ'part avant ou après le quatre

La divergence est attribuable au fait que la situation et l'attitude des personnages concernés sont complètement différentes; la femme de *C'est ma fête* déborde d'enthousiasme, en cette journée spéciale qui marque sa libération, et ne saurait s'occuper d'un détail qu'elle juge secondaire; elle renaît aujourd'hui, elle a l'âge de sa libération. Pour la protagoniste de *Huit heures dix*, prisonnière d'une relation piégée par l'indifférence apportée par le passage des années, l'aveu de son âge

³⁸ Linda Hantrais, *op. cit.*, p.133.

accentue son sentiment de défaite et de frustration et prend, au contraire, une allure tragique.

Le chiffre **2** revient treize fois dans cette même chanson, dont le titre chiffré (*Huit heures dix*) symbolise le seul moment de la journée peut-être propice à l'échange dans un couple de la classe ouvrière. Il marque la demande minimale d'attention de la femme à son partenaire blasé:

30-001 As-tu **2** secondes
 Non as-tu **2** minutes
 As-tu **2** minutes à m'consacrer

Quant à **quatorze**, **quinze**, **seizième** et **vingt**, ils se rapportent tous aux enfants et servent à qualifier, et à quantifier, la famille québécoise traditionnelle:

31-001 On est **quatorze** à table
 Pis bientôt on s'ra **quinze**
 Quand on s'ra quinze à table
 Un **seizième** s'ra en route
 Là-dessus j'ai aucun doute
 Le docteur en r'vient pas
 Y dit que j'pourrais ben
 Me rendre jusqu'à **vingt**
 Mais moé j'veux pas

Les chiffres permettent aussi de marquer la durée d'événements ou de situations le plus souvent pénibles comme nous venons de le voir dans l'analyse des vocables ayant trait au Temps.

Comme l'a observé L. Hantrais, le chiffre **deux** représente rarement le couple dans le corpus de Brassens. Nous notons le même phénomène chez nos paroliers, où une seule occurrence du nombre **deux** a ce sens.

- 02-019 J'ai trouvé dans mes malles un vieux tricot
Qu'on portait tous les deux comme un drapeau
- 34-013 J'aurais voulu hurler en pleine Grande-Allée
 Cet homme est mon amant Pouvez-vous avaler
 Cette vérité simple ou vous faut-il encore
 Sous des pieux mensonges **enterrer nos deux corps**

Chez Ducharme, les nombres représentent souvent des aspects de la modernité urbaine (11-028 Deux gratt'ciel m'ont coincé), absents chez Tremblay, qui dépeint un monde plus traditionnel. De plus, il sert à énumérer (procédé cher à Ducharme) diverses possessions matérielles que le narrateur de *Faut qu'ca change*, influencé par la société de consommation, se croit dans l'obligation de changer pour toucher au bonheur:

- 04-039 Faut qu'j'me change
Deux minous deux pitous
Deux chez nous deux bazous

Le chiffre **deux** indique aussi l'heure; dans *Insomnie*, il est deux heures du matin et le narrateur philosophe sur la venue d'un nouveau jour qui le rend plus vieux, sur la fuite inexorable du temps qui le rapproche de la mort:

- 06-013 Il est **deux heures après minuit**
 J'ai soin de ne pas faire de bruit

Il ne faut pas faire faire de sauts
Aux avions de ton repos
[...]

06-021 Demain demain vieux comme hier
Demain plus vieux comme moi
Demain demain plus vieux qu'hier
Demain vieux comme moi

Remarquons encore une fois l'utilisation d'un élément moderne, les avions, dans la création d'une métaphore ayant trait à un phénomène naturel comme le sommeil, marquant l'intrusion du culturel, du fabriqué jusque dans les replis du monde naturel. Conformément à ce que nous avons déjà observé, les vocables de la section du monde de la nature sont presque exclusivement employés au sens figuré.

Dans *C'est pas sérieux*, il est deux heures de l'après-midi, mais le personnage déprimé s'enferme dans son appartement, fuyant la lumière et la gaieté du beau temps qu'il fait dehors (01-020). Enfin, **deux** apparaît dans le titre d'un film québécois qui remporta un succès à l'époque, mais pas auprès du narrateur du *Violent seul*, qui y va d'un jugement laconique et définitif, habilement rehaussé d'un jeu de mots emprunté au même champ sémantique:

21-019 Chut allé voir Valérie
Deux minutes pi chu sorti
Chu allé voir **Deux femmes en or**
J'ai pas trouvé ça très fort
J'ai pas vu L'Initiation
Paraît qu'Girouard est ben bon
Les vues d'fesses ça vaut pas l'cul
J'irai pu jamais aux vues

Six occurrences de nombre se rapportent à l'argent qui, comme on l'a déjà noté, tient une place importante dans le corpus de Ducharme. En bons consommateurs qu'ils sont, ses personnages sont prêts à donner leur argent ou à le dépenser pour se procurer ce qu'ils désirent:

16-033 On fume du mexican gold
It is the best pot ever sold
Vingt-cinq piastres l'once c'est pas cher

Mais ils se rendent compte que malheureusement le bonheur, l'amitié ou l'amour ne s'achètent pas:

15-033 Yvon Raymond Gaston
Que c'est qui t'font
Que c'est qui z'ont
Que moi j'ai pas
Y'ont des belles faces
J'ai **deux cents piastres**
J'**les dépenserais**
Si tu voulais sortir avec moi
Réponds réponds réponds

04-014 M'as donner mes **millions**
M'as garder mon p'tit change
M'as aller vivr' dans une grange
Faut qu'ça change

07-080 **Dix piasses vingt piasses**
Cent piasses c'est rien les v'là
Es-tu content là ça va tu mieux là

Les nombres marquent aussi l'âge typique des personnages de Ducharme, c'est-à-dire de jeunes adultes au début de la trentaine, déjà désabusés, comme le sont les héros de *L'hiver de force*: «Avec nos 28 et

29 ans nous sommes pas mal plus vieux que la Toune. Pourtant c'est elle qui mène, c'est nous qui nous sentons comme des enfants.»³⁹

07-045 Tu viens d'avoir **trente ans**
Pis t'as souffert tout l'temps
T'as jamais rien fait de bon
Pis tes beaux jours s'en vont

08-001 Je suis né ça fait un bon bout d'temps
Ça va faire **trente-cinq ans**
Le jour de la St-Jean

On voit que conformément à l'esthétique ducharmienne, le personnage se sent déjà vieux à 35 ans. Il insiste d'ailleurs quelques lignes plus loin en recourant à un jeu de mots révélateur:

08-008 Ça va faire trente-cinq ans
Ça va faire

Dans *l'Hiver de force*, on trouve ce commentaire éloquent: «Tant dure l'argent tant dure l'amant. C'est un peu ridicule, vieille comme elle est, 40 ans.»⁴⁰ L'âge préféré, bien entendu, c'est celui de l'enfance, célébrée dans *Première Neige*:

14-034 Ce que ça prend
C'est pas mêlant
C'est **trois quatre ans**
C'est du talent
C'est un enfant

³⁹ *L'hiver de force*, p.42.

⁴⁰ *Ibid.*, p.66.

L'âge peut renvoyer au cycle de la vie, lui aussi marqué par des nombres:

02-018	On n'a pas vu sept huit neuf ans passer
08-022	J'ai tout eu pour la première fois
17-046	Je tombe et retombe à zéro

Enfin, Ducharme n'hésite pas à transcrire les chiffres que les personnages voient sur les objets qui meublent leur univers urbain, du numéro de la ligne d'autobus (**55**) aux numéros de portes de chambres d'hôtel (**1100 1200 1304**), des différents postes de télévision (**22 33 57**) jusqu'à la puissance des ampoules électriques qui pleuvent sur le personnage ébloui au Ritz (**25 watts 40 watts 60 watts**). Tremblay transcrit en chiffres le nom des pilules ingurgitées par la croqueuse de **222**, mais aussi parfois l'âge d'un personnage (**40 ans**) et la durée (Ça fait **22 ans** que tu me l'dis, As-tu **2** secondes non as-tu **2** minutes as-tu **2** minutes à m'consacrer).

Des mots désignant la quantité, ressortent surtout ceux qui marquent le caractère excessif des personnages ducharmiens, pour qui c'est souvent «tout ou rien»:

07-023	T'as tout fait de travers Pis tu peux rien défaire T'as presque pas rien eu Pis tu l'as tout perdu
--------	---

À maintes reprises d'ailleurs, **tout** et **plus** sont répétés pour accentuer la démesure des envies ou des dégoûts des personnages:

- 02-004 Même des drapeaux l'amour fournissait **tout tout**
- 02-010 Même le soleil au milieu du lit **tout tout**
- 04-002 J'ai **tout** c'que **tout**
Tout c'que tout tout c'que tout
 J'ai **tout** c'que **tout** l'monde veut
- 11-001 Limoilou lis-moi dis-moi **tout tout tout**
Tout tout tout tout tout tout
- 14-025 Pour avoir **tout** l'avant-midi
 Pour avoir **tout** l'après-midi
 Pour organiser ses loisirs
 Pour n'avoir qu'à se faire plaisir
Rien à gagner ni à réussir
 Pour profiter de **tout** ce temps qu'il fait
- 20-008 J'ai trop bu ce soir je vois **tout en noir**
- 21-037 Ça va sortir par mille micros
 M'a crier dans **toutes les radios**
- 09-047 J'veux d'l'amour
 En enfer
 Quand j'suis soûl
 Sous la table
Plus r'gardable
Plus parlable
- 10-025 J'su **plus capable** de te vouair
 J'su **plus capable** de te crouair
 C'est trop dur pour mes nerfs
 J'su **plus capable** de me taire

Chez Tremblay, au contraire, les mots exprimant la quantité mettent en relief le manque. Les personnages constatent de manière réaliste leur infériorité socio-économique, en tant que femmes ou ouvriers, ou les deux à la fois, et revendiquent une amélioration de leur sort:

- 24-001 Pendant dix ans dix ans pour rien
 J'ai pas mangé j'ai pas souri
 J'ai enduré pis mon mari
 A fait comme moé Dix ans pour rien
- 24-021 Pendant dix ans j'me sus passé
 De **tout** c'que j'aimais dans la vie
 Mais aujourd'hui j'ai des envies
 De hurler pis de **tout** casser
- 27-025 **Pis moé y m'reste pus rien**
- 27-040 T'as **pus** ta tête à toé
 Y te l'ont toute changée
 T'es **pus** capable d'penser

Et l'adverbe **trop** surgit huit fois sur onze dans des contextes montrant des situations du passé, que la femme rejette et transforme: la tante Marie-Blanche qui se trouvait **trop blanche** et **trop franche** s'émancipe sexuellement en mentant à son mari, et la femme-emblème de *Réveil* fait tous les constats négatifs de l'existence passée des femmes avant de renverser la situation:

- 33-014 J'ai dormi **trop** longtemps
 Au creux de ton vouloir
 J'ai perdu **trop** de temps
 À meubler ton boudoir
 J'ai donné **trop** de sueurs
 À ta toute-puissance
 J'ai versé **trop** de pleurs
 Sur mes rares jouissances

v. Couleur

D: blanc (13), blond (4), noir (3), rouge (2), bleu (1),
blue (1), brun (1), couleurs (1), ombre (fig.)(1),
rouge-carotte (1), rousse (1), vert (1), vert de peur (1).

T: noir (7), blanc (4), bleu (4), blue (2), teintes (1), vert (1).

Nous avons déjà discuté des adjectifs de couleur au chapitre précédent; nous ne relèverons ici qu'un emploi original du mot **couleur** qui fait allusion au monde de la musique psychédélique et de la drogue, réseau sémantique important et propre à Ducharme:

16-025 J'aime écouter Led Zeppelin
 Sur mon stéréo en couleurs
 Assis par terre avec Pauline
 On s'met tout nus pis là on pleure
 Peace and Love
 LSD
 Hit Parade
 RCA

On a déjà noté la prédilection des personnages de Ducharme pour la nuit ou l'éblouissement des lumières artificielles. Tremblay est nettement plus naturel en évoquant la **lune**, les **étoiles** et les **arcs-en-ciel**, mais, somme toute, les deux paroliers présentent un monde assez peu coloré.

3. L'ÊTRE HUMAIN

a) *Les sexes*

i. *Le mâle*

D: gros ventres (1), homme (1), jules (1), Narcisses (1), ours en peluche (fig.)(1), parapluies (fig.)(1).

T: homme (4), monsieur (3), gars (1), Prince Charmant (1).

ii. *La femelle*

D: femme (5), fille (3), belles de nuit (1), coquettes (1), Lolitas (1), p'tites filles (1), perruches (fig.)(1), petites fesses (1), saintes nitouches (1), veuves joyeuses (1).

T: mesdames (5), femme (4), catin (1), fille (1).

Ce qui ressort surtout de cette section, c'est l'ironie attachée à la majorité des vocables désignant les sexes chez Ducharme, à savoir les **gros ventres**, **jules**, **Narcisses**, **ours en peluche** et **parapluies** pour les hommes; les **belles de nuit**, **grands** [sic] **coquettes**, **Lolitas**, **petites fesses**, **saintes nitouches**, **veuves joyeuses** et **perruches** pour les femmes.

Par ailleurs, nous avons déjà analysé les mots **femme** et **mesdames** dans l'étude des noms communs de fréquence moyenne de Tremblay. **Mesdames** renvoie à l'émancipation des femmes, **femme** à la maternité (31-049) ou à la famille et il surgit deux fois dans un contexte ironique:

25-004 Chus donc une **femme** heureuse
 Chus donc une **femme** chanceuse
 Chez nous y'a pas de voleurs
 J'ai pas d'fille paresseuse
 Pour moé c'est ça l'bonheur

Quant à **homme**, il a le sens de mâle, d'être sexué, qu'il n'a pas chez Ducharme, et désigne les amants de la tante Marie-Blanche, Monsieur Dubois et **les hommes** qui tournent autour d'Anne Gervais et de la Cree, le **chum** dans *C'est ma fête* et l'**ami** (on dirait amant de nos jours) dans *Rupture*. Enfin, l'ironie pointe aussi dans la mention du **Prince Charmant**, qui se révèle un **pétard mouillé**.

L. Hantrais a observé une plus forte présence de personnages féminins dans le corpus de Brassens, ce qui confirme leur importance relative en tant que sujets de ses chansons. On ne peut en dire autant pour Ducharme, où les deux sexes sont représentés assez également, d'ailleurs souvent dans des contextes d'où l'amour est exclu, ni pour Tremblay, où malgré leur forte présence, les femmes examinent leur situation par rapport à celle des hommes. Ces derniers restent donc présents, sinon comme sujets, au moins comme objets de comparaison, de récrimination ou de rancœur. Il arrive aussi que la lutte des femmes soit liée à celle des hommes, comme dans *Après la crise*; dans ce cas, le sujet unifié **on** prend la relève du **je** féminin habituel.

b) L'être physique

i. Général

D: nu (2), peau (2), avoir l'air (1), barbe (femme à) (1), barbe (se faire la) (1), image (1).

T: peau (1).

ii. La tête

D: oeil, yeux (8 dont 2 fig.), face (5), bouche (2), cheveux (2), moustache (2), nez (fig.)(2), cerne (1), cou (1), gueule (fig.)(1), oreilles (fig.)(1), paupières (1), tête (fig.)(1), visage (1).

T: oeil (4), moustaches (2), oreilles (2), barbe (1), bille (fig.)(1), bloc (1), bouche (1), cerveau (1), cheveux défaits (1), face (1), gorge (1), nez (1), visage (1).

iii. Le corps

D: épaule (2), fesses (2, dont 1 fig.), armoires à glace (fig.)(1), corps (1), cuisse (fig.)(1), cul (fig.)(1), dos (1), flancs (fig.)(1), genoux (1).

T: cœur (4), aussi fig. (2), bedaine (1), corps (1), dos (fig.)(1), échine (fig.)(1), fesses (1), rondeurs (1).

iv. Les membres

D: main (4), aile (fig.)(3), pieds (fig.)(1), pouces (fig.)(1).

T: aile (fig.)(6), bras (2), main (2), aussi fig. (1), doigts (fig.)(1).

v. Les fonctions du corps

D: les yeux fermés ben durs (3), fatiguée (2), pleurer (2), crevé (1), cri (1), éreinter (1), fatiguer (1), gagner (1),

insomnie (1), mâcher (1), mordre (1), ne pas fermer l'oeil (1), pleurnicher (1), réchauffer (1), rire (1), rire (vb)(1), se laver (1), s'endormir (1), se réveiller (1), sommeiller (1), sourire (1), sourire (vb)(1), végétarien (1), yeux pochés (1).

T: croquer (5), aussi fig. (1), sommeil (4), dormir (2), aussi fig. (2), manger (2), aussi fig. (1), avaler (fig.)(1), couvrir (fig.)(1), cracher (fig.)(1), étirer (fig.)(1), flancher (1), grimper (fig.)(1), peler (1), pissat (1), pourrir (1), pousser (1), ronfler (1), sueurs (1).

vi. Les sens

[général]

D: Ø

T: rallumer tous mes sens (1).

1. L'ouïe

D: écouter (4), bruit (2), cri (1), entendre (1), oreilles (1), son (1).

T: écouter (5), battre (1), bruit (1), entendre (1), oreilles (1), siffler (1), tonner (1), voix (1).

2. La vue

D: voir (10), regarder (2), regard (1), revoir (1).

T: voir (8), yeux (4), oeil (2), bruni (1), regarder (1).

3. Le goût

D: bouche (1), gourmand (fig.)(1), sel (1).

T: savourer (fig.)(3), rances (1).

4. Le toucher

D: flatteurs (fig.)(1), frissonneuses (fig.)(1).

T: flatter (5), caresse (3), chaud (3), grimpante (1).

5. L'odorat

D: relent (fig.)(1).

T: baume (fig.)(1), rances (1).

vii. La parole

D: dire (22), parler (8), répondre (5), mot (3), demander (2), crier (1), se répéter (1), se taire (1), voix (faire de la)(1).

T: dire (20), parler (7), hurler (3), se crier (3), crier (2), mots (2), accent (1), bouche (1), fêlée (fig.)(1), répondre (1), silence (1), voix (1).

Ducharme

Ducharme donne une description pour le moins paradoxale du corps humain, ses fonctions, ses mouvements et ses positions, et ceci aura une incidence sur sa description de la sexualité.

Ainsi, au niveau général, on trouve l'adjectif **nu**, qui renvoie une fois au comportement antisocial du «violent seul» de la chanson éponyme:

21-031 M'a m'prom'ner **tout nu** dans la rue
Quand chu tanné chu pas gêné

L'autre occurrence montre le révolté et sa copine Pauline dans une situation où, bien que la sensualité soit explicite, la sexualité est, sinon absente, du moins affaiblie par la consommation de drogues:

16-027 Assis par terre avec Pauline
 On s'met tout nus pis là on pleure
 Peace and Love
 LSD

Peau apparaît dans une image sensuelle (02-009 il y avait les palmiers sur les murs le sel sur ta peau), dans la première partie de *Dix ans*, chanson contrastée qui présente deux images totalement opposées de la vie. Les deux premières strophes célèbrent l'imagination des enfants et la complicité des adolescents, qui connaissent leurs premiers moments intimes, tandis que les deux dernières présentent des adultes désabusés et usés par le passage du temps, n'ayant plus que la nostalgie pour se réchauffer. D'ailleurs, le titre de la chanson suggère une fois encore quel est l'âge d'or pour Ducharme. **Peau** apparaît aussi dans *Superficielle*, où il participe à la description physique de la femme **extralégère** et **superficielle** pour qui les apparences et le jeu de la séduction comptent davantage que les émotions:

19-014 Pas une ombre dans l'oeil
 Qui ne soit de Lancôme
 Un petit cerne au khôl
 Aux heures où ça fait cool

 Un soupçon de miel sur **la peau**
 Pour attirer les papillons
 Les épris les gloutons les histoires
 C'est rasoir

Voilà d'ailleurs une constante dans les chansons de Ducharme: la préséance des apparences sur l'authenticité, comme le montre aussi le narrateur de *Faut qu'ça change*, obnubilé par les slogans de changement d'image dont il est bombardé:

04-026 Faut que j'change
 Que j'change d'âge de visage de ménage
 De garage de nuage mon image
 Faut qu'j'la change
 Change Faut qu'j'me change
 Quand on s'change change change
 Tout s'arrange
 Faut qu'j'm'habille en guenilles
 Pour moins plaire au p'tites filles
 Faut que j'mange du fromage
 Pour gagner vingt kilos
 Trop d'ouvrage rester beau
 Ça m'enrage m'a v'nir gros

Plusieurs vocables décrivant le corps et les membres (**fesses, cuisse, cul, aile, pieds, pouces**) sont employés au sens figuré, ce qui diminue leur impact et contribue à une certaine «désincarnation» des personnages, et un mot comme **flancs** s'applique à un ascenseur (17-023).

Une seule description de l'amour physique est vraiment convaincante:

08-019 **Je suis né quand je t'ai fait l'amour**
 J'ai eu des yeux des mains
 Un corps surgi du tien
 J'ai tout eu pour la première fois
 J'ai eu jusqu'à des ailes

Et un cœur infidèle
Pour tout ravoir ailleurs

Mais, encore une fois, il s'agit de la première expérience sexuelle qui, pour être importante, n'en est pas moins minée par le désir d'infidélité qui pointe aussitôt. Les relations amoureuses et/ou sexuelles sont problématiques et comme piégées chez Ducharme. Peut-être considère-t-il qu'elles ne peuvent durer? Qu'elles doivent fatalement subir le sort de tout ce que touche le passage du temps qui fait se dégrader, vieillir et mourir les sentiments comme les choses et les gens?

En fait, l'image de couple la plus harmonieuse se trouve dans la description d'un sentiment un peu flou situé entre l'amour et l'amitié, peut-être bien la tendresse, comme l'indique le titre de la chanson: *La tendresse et l'amitié*. Dans cette histoire pudique, l'accent est mis sur des sentiments positifs, la gentillesse, la compréhension, le réconfort, la complicité, la délicatesse, la confiance et la gratitude. Et les parties du corps mentionnées (**main**, **épaule**) renforcent ces impressions:

20-009 Prends-moi par la **main** on va aller s'asseoir

20-036 Puis tu serais
Trop fatiguée
Tu dormirais
Sur mon **épaule**
Est c'est mon **épaule**
Qui serait la mieux

Les fonctions du corps traduisent une vision négative et pessimiste de l'être humain, dépeint comme «**fatigué, crevé, éreinté**» souffrant

«**d'insomnie, pleurant et pleurnichant**» et ayant «**les yeux pochés**» ou «**fermés ben durs**».

Les sens sont peu exploités et font donc une contribution très limitée à la description des personnages, plusieurs vocables étant de plus employés au sens figuré: 01-005 Un vieux **relent** de regret, 14-010 Le cœur **gourmand**, 05-010 Des **frissonneuses** et des **flatteurs**. Par contre, la parole, qui remplace souvent l'action, est une section bien développée.

Tremblay

La description de l'être physique revêt un caractère beaucoup plus concret chez Tremblay. Les diverses parties du corps mentionnées ont souvent rapport à la sexualité: (**bras imprévus** 22-016, **cheveux défaits** 23-043, **nos deux corps** 34-016, la **barbe noire ou blanche** 22-027 des amants improvisés de la tante émancipée). Quant à **yeux** et **oreilles**, ils apparaissent dans des expressions indiquant la conscience ou l'éveil des personnages:

24-015 J'ai mes deux **yeux** mes deux **oreilles**

33-012 Mes **yeux** se sont ouverts

tandis que **gorge** et **bouche** renvoient à la difficulté de communication, thème présent dans plusieurs chansons:

30-014 Écoute écoute-moi
Même si j'ai pas les bons mots

Ça fait tell'ment tell'ment longtemps
Que tout' reste pogné dans **ma gorge**

30-021 J'ai **la bouche** tell'ment tell'ment pleine d'affaires
Qu'y'a rien qui veut sortir
Ou plutôt tout' veut sortir en même temps

Tremblay énumère les attributs corporels du **boss**, **face**, **moustaches** et **fesses**, sur lesquels s'acharneront les ouvrières révoltées *dans Le rêve de la sauceuse de chocolat*. Enfin, il ne nous épargne pas certains détails moins flatteurs de l'anatomie humaine, avec la **bedaine** [de bière] de l'ouvrier et les **rondeurs** de la femme enceinte:

27-023 Tu tiens ta bière d'une main
Pis ta **bedaine** de l'autre

31-046 J'veux pus
Me promener dans la rue
En cachant mes **rondeurs**
Une femme enceinte c'pas laid
C'pas vrai

Tremblay donne des images très concrètes des fonctions corporelles, de même qu'il le fait pour les parties du corps. Plusieurs vocables décrivent des réalités ou des actions crues, comme **pissat**, **sueurs**, **peler**, **pourrir** et **ronfler**. Et même des verbes employés au sens figuré proviennent de champs sémantiques analogues: **cracher**, **avaler**, **couver**, **grimper**, **étirer**. Enfin, **croquer** comporte une connotation sexuelle explicite, dans une formule qui se double d'une allusion biblique au fruit défendu du jardin d'Éden:

22-021 Ma matante Marie-Blanche
 Qui avait peur des **hommes**
 Là à tous les dimanches
A croqu' une ou deux pommes

Somme toute, Tremblay exploite davantage les sens que ne le fait Ducharme, en particulier les sens les plus intimes, le toucher, l'odorat et le goût, ce qui contribue à l'aspect concret de ses chansons. De plus, nous avons relevé cette formulation éloquente dans *La Cree*:

28-065 J'attends que mon mari
 Après huit mois d'absence
Rallume tous mes sens

qui exprime bien l'attente d'un retour à une sexualité active, situation normale, contrariée ici par l'absence temporaire du partenaire.

La section de la parole est aussi fournie que chez Ducharme, mais se distingue par une véhémence portée par des verbes comme **crier**, **se crier** et surtout **hurler**:

24-024 De **hurler** pis de tout casser

34-013 J'aurais voulu **hurler** en pleine Grande-Allée

34-020 Et de **hurler** de joie et de vivre d'espoir

viii. Les mouvements et les positions du corps

D: courir (4), assis (3), se cacher (2), accoté (1), affalé (1), aluni (1), à quatre pattes (1), balancer (1), bas (1), caler (1) aussi (fig.)(1), coincer (1), danser (1), déchaîné (1), enfoncer (fig.)(1), haut (1), lâché (1), pas (1), planté (1), poigné (1), pris en sandwich (1), repos (1), s'appuyer (fig.)(1), s'asseoir (1), se coucher (1), se démonter (fig.)(1), s'écraser (1), s'effacer (fig.)(1), se recoucher (1), se traîner (1), sombrer (1).

T: assis (6), grouiller (6), geste (2), couché (1), courber l'échine (fig.)(1), descendre (1), effouerré (1), marcher (1), parquée (1), pris (1), poses (1), s'envoler (fig.)(1), se débattre (1), se lever (1).

ix. Action

D: marcher (1), nage (1).

T: cacher (3), laver (2), ouvrir (2), bâtir (fig.)(1), bercer (1), couper (1), entrer (1), jouer (1), lover (1), mettre (1), montrer (1), nager (1), reposer (1), se cacher (1).

x. La santé et la maladie

D: paquets de nerfs (1), pharmacie (1).

T: cœur à l'envers (fig.)(1), comprimés (1), fêlée (fig.)(1), fièvre (1), flancher (1), mal (1), mal de bloc (1), pesant (1).

xi. L'incapacité physique

D: poigné (1).

T: arriver (1), pogné (1).

Ducharme

La section des mouvements et des positions du corps s'avère particulièrement intéressante. Il s'y dessine tout un réseau sémantique de la paresse, de l'incapacité et de l'impuissance, alimenté par des vocables comme **assis, accoté, affalé, à quatre pattes, caler, coincer, enfoncer, planté, poigné, pris en sandwich, s'asseoir, se coucher, se démonter, s'écraser, s'effacer, se recoucher, se traîner et sombrer**. Les personnages de Ducharme sont le plus souvent des velléitaires qui mériteraient d'être affublés du qualificatif populaire de «gros parleurs, petits faiseurs». Le manque flagrant de mouvement se répercute dans la liste exceptionnellement limitée des actions, surtout lorsqu'on la compare à celle de Tremblay, plus longue, pour un corpus plus restreint.

Tremblay

Plusieurs vocables de la section des mouvements et des positions du corps traduisent l'effort que déploient les personnages de Tremblay pour changer de situation, c'est-à-dire pour passer d'une situation difficile à une autre plus confortable. Ainsi, **pris, parquée, effouerré et courber l'échine** s'opposent à **grouiller, se débattre et s'envoler**.

Au chapitre de la santé et de la maladie, quelques notations suffisent à donner des images vivantes de l'alcoolisme qui guette les autochtones déracinés:

28-029 Quand on est une sauvage
 Parquée dans une réserve
 C'est pas long que la **fièvre**
 Vous grimpe en plein visage
 J'ai vu ma mère pourrir
 Dans la boisson des blancs

du dégoût de la travailleuse de l'industrie alimentaire:

32-013 C'est moé la pauvre fille
 Avec un bonnet vert
 Qui a les yeux comme des billes
 Et le **cœur à l'envers**

du «fiasco» qu'expérimente l'un des amants de la tante Marie-Blanche:

22-029 Ma matante Marie-Blanche
 Est ben capable d'en prendre
 Pis si y'en a un qui flanche
 A dit y était trop tendre

ou des effets, bons ou mauvais, que l'absorption des drogues procure à la croqueuse de 222:

29-042 J'viens tout' mal j'viens tout' croche
 J'ai frette j'ai chaud
 Pis chus ben

29-013 Si j'me lève le matin avec un **mal de bloc**
 Parc'que c'est le lend'main d'la veille
 Si mon cerveau est pesant comme un truck
 J'ouvr' ma sacoche j'sors ma bouteille

Bref, ici encore, l'écriture de Tremblay se démarque par son aspect concret.

xii. Le cycle de vie

1. Général (durée)

D: temps (11), rester (9), revenir (7), passer (6), tour (5), vie (5), voyager (5), fois (4), vivre (4), chercher (3), tomber (2), continuer (1), creuser (fig.)(1), défaire (1), durer (1), filer (1), ravoir (1), ressortir (1), retour (1), revoir (1), s'en aller (1), se remettre (1), voyage (1).

T: vie (12), revenir (7), errance (6), avenir (4), vivre (3), devenir (2), arrêter (2), partir (2), adieu (1), bercer (1), berceaux (1), de retour (1), en route (enfant)(1), fatigué (1), passer (1), premier (1), refaire (ma vie) (1), retourner (1), se rendre (1), transformée (1), vivants (1).

2. La naissance

D: naître (6), commencer (2), se réveiller (2), embarquer (1), il refera soleil (1), le nouveau (1), nouveau départ (1), ouvrir (son propre chemin)(1), recommencer (1), remonter (1), renaître (1), repasser (1).

T: réveil (4), émerger du sommeil (3), enceinte (2), venir (2), commencer (1), naître (1), rallumer (1), recommencer (1), réveillée (1), s'envoler (fig.)(1).

3. L'âge

D: petit (4), dix ans (3), enfant (3), âge (1), magané (1), pocké (1), rester beau (1), tes beaux jours s'en vont (1), trente (1), trois quatre ans (1).

T: fête (8), enfants (4), jeunesse (3), âge (2), enfance (2), vieux (2), barbe (1), fuir (1), jeune (1), petit (1), vieille (1).

4. *La mort*

D: vieux (11), partir (9), fini (7), finir (5), arrêt (1), crevé (1), débarquer (1), être rendu (au bout)(1), entrer au paradis (1), fin (1), s'effacer (1), se faire avorter (1), sombrer (1), tomber et retomber à zéro (1).

T: finir (7), mourir (2), décéder (1), enterrer (fig.)(1), mourir en couches (1), mort (1), mortels (1), pourrir (1), réduire à néant (1).

Ducharme

Une subdivision de l'être physique est extrêmement bien développée: il s'agit du cycle de la vie, intimement lié, bien entendu, à la riche catégorie du Temps. Aux verbes caractéristiques, qui dessinaient déjà la trame de la vie, pourraient se greffer toute une série de synonymes qui viendraient compléter le tableau impressionnant des **débuts** et des **départs**, des **fin**s et des **retours** qui ponctuent le grand **voyage** de la **vie**. Ainsi, à côté de **naître**, on aurait pour marquer le début d'un cycle: **renaître**, **recommencer**, **se réveiller**, **ouvrir (son propre chemin)**, **repasser**, **remonter**, **embarquer**, **commencer**, **refaire surface**, **revenir**. Pour exprimer la durée, on aurait en plus de **voyager**: **vivre**, **passer**, **continuer**, **durer**, **rester**, **chercher**, **creuser**, **filer**. Finalement, les verbes **partir**, **sombrer**, **s'effacer**, **se faire avorter**, **être rendu (au bout)** et **perdre** indiquent avec **tomber** et **retomber (à zéro)** la fin d'un cycle et, du même coup, **un nouveau départ**.

Dans la même veine, il faut aussi remarquer la progression des adjectifs vers la vieillesse; de **petit** (au sens de «jeune» 4 fois) à **pocké, fatigué, crevé, vieux et fini**:

01-034 Tu dis je suis **fini**

07-008 Tu es un homme **fini**

Tremblay

La catégorie du cycle de la vie n'est peut-être pas aussi riche que chez Ducharme, mais elle est tout de même bien développée. On pourrait la diviser en deux: une première partie est étroitement liée au riche réseau sémantique de la famille; l'autre a trait au désir ou à l'effort de transformation individuels des personnages.

Ainsi, les vocables **bercer, berceaux, enfant en route, enceinte, naître, enfants, âge, p'tit, grands, vieux, vieille, mourir et mourir en couches** tracent avec netteté le parcours typique de la femme québécoise de l'avant-Révolution tranquille, une suite ininterrompue de grossesses qui implique le sacrifice de toute une vie, culminant même souvent dans une mort prématurée, en couches. Deux chansons illustrent particulièrement bien ce propos, *Le bonheur* et *Quatorze à table*. Dans le premier cas, la femme a accepté son rôle; dans l'autre, elle se rebelle:

25-013 Quand j'ai marié Albert
 C'était pour y donner
 Tout c'que je savais faire
 Des enfants ben élevés

Si j'ai tant travaillé
 Malgré la grande misère
 Chus ben récompensée
 Chus quatorze fois grand-mère

31-010 J'veux pas
J'veux pas mourir en couches
 Comme ma grand-mère Larouche
 Que c'est qu'ça y'a donné
 J'veux pas
 A l'a été enceinte
 La moitié de sa vie
 Sans pousser une seule plainte
 Pis moé j'veux pas

31-028 J'veux pas
J'veux pas mourir trop jeune
Après une vie de jeûne
Sans avoir rien connu
 J'veux pas
 Quand j'aurai quarante ans
 Marier mes deux plus grands
 En berçant le plus p'tit
 Ben non j'veux pas

Par opposition à ces situations historiques de contrainte culturelle, religieuse et sociale extrême, Tremblay a développé le réseau sémantique de la transformation individuelle. Que cette transformation se réalise ou non, cela n'entrave en rien le désir du personnage, motivé par l'espoir d'une amélioration de son sort.

Ainsi, la tante **Marie-Blanche** s'émancipe sexuellement, «se décide à sauter de sa branche avant d'être décédée», s'en trouve «toute transformée» et «s'envole» sur les «ailes» de sa liberté et de sa légèreté retrouvées; **Anne Gervais** quitte sa famille et sa campagne «pour v'nir

refaire [sa] vie en ville» en caressant le rêve de «rev'nir un jour toute cousue d'or»; **La Cree**, qui se sent «prisonnière» parmi les siens, place tout son espoir entre les mains de son marin français; la narratrice de *Quatorze à table* décide de «prendre son av'nir en mains» en refusant toute autre grossesse; la jubilaire de *C'est ma fête* célèbre avec enthousiasme sa venue au monde et symboliquement celle de toutes les femmes, comme actrice à part entière dans l'Histoire; et la narratrice anonyme de *Réveil* subsume toutes les autres femmes dans cette dernière chanson marquant l'étape décisive de la marche des femmes qui «émergent du sommeil, étirent [leur] conscience, savourent [leur] réveil et retrouvent confiance en [elles]».

Bien entendu, de façon réaliste, le désir d'émancipation des personnages féminins de Tremblay ne se réalise pas toujours, d'où les images de mort qui décrivent les tentatives avortées:

- | | |
|--------|--|
| 28-033 | J'ai vu ma mère pourrir
Dans la boisson des blancs |
| 34-013 | J'aurais voulu hurler en pleine Grande-Allée
Cet homme est mon amant pouvez-vous avaler
Cette vérité simple ou vous faut-il encore
Sous des pieux mensonges enterrer nos deux corps |
| 34-021 | Mais mon mari toujours revenant de voyage
Réduisait à néant mes désirs de bagages |

c) Les besoins physiques de l'être humain

i. Général

D: dormir (5), envie (3), appétit d'oiseau (1), plaire (1), repos (1), se faire plaisir (1).

T: aimer (1), avoir besoin (1), chasser (1).

ii. La nourriture

D: goût (3), manger (3), chips (2), canard à l'orange (1), cantine (1), chocolat au lait (1), choucroute(fig.)(1), court-bouillon (1), cuire (1), fromage (1), fruit (fig.)(1), gloutons (fig.)(1), life-savers (1), gomme (1), Mae Wests (1), menu (1), miel (fig.)(1), nourriture (1), palettes de chocolat (1), sel (1), spaghettis (fig.)(1), steak (1).

T: biscuit (3), chocolat (3), baloné (1), confitures (1), cuit (1), déjeuner (1), dîner (1), estomac creux (1), jeûne (fig.)(1), manger (1), oeufs (fig.)(1), pâte (1) aussi fig. (1),, pommes (1), aussi fig. (1), repas (1), sandwiches (1), tarte (1).

iii) La boisson et la drogue

D: LSD (6), boire (5), fumer (4), café (3), avoir soif (1), bière (1), bouteille (1), cigarette (1), Coke (1), éther (1), mexican gold (1), pot (1), rhum (1), Seven Up (1), soûl (1), tasse (fig.)(1),THC (1), verre (offrir un)(1).

T: 222 (13), bouteille (3), croqueuse (3), pilules (2), bière (1), boisson (1), café (1), croche (1), droye (1), régime sec (1), stoned (1), tube (1), voir en couleur (1).

iv) Les activités sexuelles

D: faire l'amour (2), allumeuses (1), ardents (1), baiser(vb)(1), chauds lapins (1), découcher (1), faire une passe (1), flatteurs (fig.)(1), frissonneuses (fig.)(1), infidèle (1), pilule (1), tombeurs (1).

T: sauter de sa branche (2), croquer (1), ébats (1),
flamme ardente (1), vicieuse (1).

v) Les vêtements et accessoires

1) Général

D: zippées (3), avoir chaud (1), poches (1), porter (1),
vitrines (1).

T: poche (2), s'habiller (2), avoir besoin (1), habillé (1),
laver (1), linge (1), mettre (1), neuve (1), ôter (1),
propre (1), revêtir (fig.)(1), tuques (1).

2) L'habillement d'homme

D: culottes (3), bottine (fig.)(1), casse [casque] (fig.)(1),
slip (1), tricot (1), T-shirt (1).

T: cann'çons (1), corps (1).

3) L'habillement de femme

D: chandail (1), chemise de nuit (1).

T: robe (2), atours (1), bonnet (1), manteaux de chat
sauvage (1).

4) D'autres aspects

D: drapeau (fig.)(2), guenilles (1).

T: bagages (1), berceaux (1), cadeau (1), catin (1),
couches (1).

5) Accessoires

D: cadeau (fig.)(1), khôl (1), shampoo (1), strass (1).

T: aigrette (1), camée (1), cousue d'or (1), maquillage (1), paillettes (1), sacoche (1), soie (1).

Ducharme

La division des besoins physiques de l'être humain est assez fournie. La subdivision de la nourriture révèle, avec ses **chips, chocolat au lait, life-savers, gomme, Mae Wests**, l'envahissement de la culture américaine du «fast food». On remarque aussi l'emploi figuré de **choucroutes** et **spaghettis**, symbolisant un couple formé d'un(e) Allemand(e) et d'un(e) Italien(ne) dans *Heureux en amour*. Et les vocables **miel, fruit** et **gloutons**, eux aussi employés au sens figuré, ont davantage à voir avec la séduction qu'avec la nourriture, mais ce lien est bien connu et souvent exploité.

La consommation d'alcool et de drogues est bien présente dans l'univers de Ducharme, comme en font foi, entre autres, les vocables **bière, bouteille, rhum** et **soûl** et les cinq occurrences du verbe **boire**, dont quatre se rapportent à l'alcool.

On se rappellera le comportement identique des Ferron, dans *l'Hiver de force*, qui passent leurs après-midi enfermés au bar du coin à boire jusqu'à s'étourdir:

Il fait noir au Café 79. Comme on aime. [...] Quand tu bois sur un estomac vide, tu es soûl vite et pour longtemps. Ça sauve du temps et de l'argent. Pour en sauver encore plus, chacun règle en quatre cul sec le cas de ses bouteilles. [...] chacun se pelotonne au fond de lui-même pour regarder celles qu'il a bues lui monter à la tête: gravir le sang en le ralentissant, dissoudre les vagues dans le gouffre où les fleuves du sang rebondissaient en tempêtes. Et notre meilleur c'est ça: quand on s'absorbe pour guetter le moment où le courant ne passe plus, où l'usine ferme, où les choses s'arrêtent comme pour ne plus recommencer; c'est comme une bonne mort.⁴¹

Mais le ton est plus léger dans le roman que dans les chansons, où la consommation excessive ne sert qu'à engourdir les rêves des personnages, à exacerber leur solitude et leur manque d'amour:

- | | |
|--------|--|
| 09-031 | J' parle à celui qui m'offre un verre
Quand j'ai déjà bu plus que ma tasse
J' parle à la rousse avec un chandail vert
Que j'sens qui va m'faire une passe |
| 20-008 | J'ai trop bu ce soir je vois tout en noir |
| 01-024 | Des rendez-vous au sommet
Du fond de la bouteille
Rêves rêvés après
Qu'on boit et qu'on sommeille |

La présence de drogues hallucinogènes comme le **LSD** et la marijuana témoigne de la vague hippie qui déferlait sur le Québec des années 1970. On sent un souci du détail dans la description du phénomène: le mot anglais **pot** est utilisé pour montrer l'origine américaine de la mode **hippie**, puis est précisé par le nom de la variété consommée (**mexican**

⁴¹ *Ibid.*, p.53-54.

gold), lui-même assorti d'une appréciation du produit (16-033 On fume du mexican gold 16-034 It is the best pot ever sold), du prix qu'il coûte (16-035 Vingt-cinq piastres l'once c'est pas cher) et de la mention de son principe actif, le **THC**. Les drogues sont aussi très présentes dans les romans mettant en scène des adultes (*L'hiver de force*, *Dévadé*, *Va Savoir*). Nous ne donnerons que cet exemple tiré de *l'Hiver de Force*: «Catherine est sursaisie, superstupéfaite: «Arrêtez votre char, man! Vous allez pas me laisser partir toute seule...! Sentez-moi ça: du stock parfait, pure Mexican Gold...!»»⁴²

Nous avons déjà traité des activités sexuelles au début de cette section. Nous ne ferons remarquer, ici, que l'expression **faire l'amour** est une fois affirmée (08-019) et une fois niée: (19-048) Nous ne ferons pas l'amour. Signalons simplement qu'en plus d'être mise en relief par sa position stratégique en finale d'une chanson, cette dernière phrase est encore davantage soulignée par sa répétition à sept reprises dans l'interprétation, bien qu'elle n'ait été transcrite qu'une fois. À notre avis, même si la transcription écrite n'a pas gardé la trace de cette répétition, l'insistance du message qui nie l'acte sexuel demeure; on nous en fournit même l'explication:

19-042 Extralégère
 Superficielle
 Elle a l'angoisse stricte-essentielle
 Elle aime bien
 Dormir et qu'on ne fasse rien
 Et puis c'est tellement plus sexy

Nous ne ferons pas l'amour

⁴² *Ibid.*, p.240.

D'autre part, les vocables **allumeuses**, **chauds lapins**, **ardents**, **flatteurs**, **frissonneuses** et **tombeurs** (*Heureux en amour*), représentent des types plutôt que de véritables personnages. En ce sens, il vaut mieux les prendre avec un grain de sel. Enfin, le verbe **baiser** est utilisé au sens figuré, ce qui diminue considérablement, sinon totalement, son impact:

10-031 T'es rien qu'un bum qui boit mon rhum
 Qui baise ma femme au téléphone

La catégorie des vêtements et accessoires, assez pauvre, a l'intérêt de montrer des termes caractéristiques du français parlé au Québec, par exemple les anglicismes **zippées** et **shampoo** et les expressions colorées suivantes:

13-011 Les deux pieds dans même **bottine**

21-015 J'en ai plein mon cris de **casse**

En revanche, Ducharme emploie **slip** dans son acception française, et non québécoise, puisqu'il désigne un sous-vêtement masculin plutôt qu'un jupon.

Tremblay

Les vocables de cette section renvoient au milieu social modeste que Tremblay décrit dans ses chansons: **l'estomac creux** des ouvriers qui réclament **du manger et du linge propre** (*Après la crise*); les **sandwichs au baloné** et la **tarte aux pommes** qui comblent la jubilaire de *C'est ma fête*; les **cann'çons** et les **p'tits corps** qui décrivent l'accoutrement ordinaire de l'ouvrier **Roger** quand il est à la maison, et le **bonnet vert** qui constitue une partie de l'uniforme de travail de la Sauceuse de chocolat. Pour Anne Gervais, qui réussit à s'élever matériellement, les **aigrettes, camées, manteaux de chat sauvage** et le **maquillage** remplacent les **couches pleines de pissat**. Enfin, à part la mention de la **boisson** qui ravage les autochtones et de la **bière** typique du monde ouvrier, la consommation de stupéfiants est l'affaire de la croqueuse de 222 qui se drogue avec ce qu'il y a de moins cher sur le marché: de l'aspirine.

d) *L'être mental*

i. *L'émotif*

D: gênant (1), gêné (pas)(1).

T: confiance (3), émerger(fig.)(3), retrouver (3), se sentir (3), envies(2), émoi (1), espoir (1), espérance(1), jouissances (1), s'envoler (1), transformée (1), tu-seule (1).

ii. L'intellect

- D: savoir (16), talent (5), connaître (4), lire (4), écouter (3), mental (3), mot (3), demander (2), secret (2), se dire (2), sérieux (2), assumer (1), en résumé (1), être au courant (1), étudier (1), futé (1), idée (1), poète (1), rêve (1), rêvé (1), s'écouter (1), trou de mémoire (1), visionnaire (1), woé [voir](1).
- T: connaître (4), rêve (4), réveil (4), rêver (4), conscience (3), pourquoi (2), sembler (2), convaincre (1), croire (1), décisions (1), doute (1), ignorer (1), lire (1), prétexte (1), prouver (1), science (1), se décider (1), se demander (1), s'ouvrir (1).

iii. La cognition et l'effort mental

- D: vouloir (7), misère (3), apprendre (2), chercher (2), comprendre (2), chercher à (1), donner [imaginer] (1), mélanger (1), s'apercevoir (1), s'entêter (1), se proposer (1), s'exprimer (1), s'identifier (1).
- T: penser (6), comprendre (4), se rappeler (3), apprendre (1), faire semblant (1), mélanger (1), réussir (1), se souvenir (1), souvenirs (1).

iv. Le jugement et l'opinion

- D: mieux (6), faut qu'ça change (5), plus capable (4), superficielle (4), extralégère (3), gentille (3), pas la peine de vivre (3), dur (2), faut que j'me change (2), pareil (2), sérieux (pas)(2), spécial (2), trouver (2), aimer mieux (1), avoir tort (1), best (1), c'est pas mêlant (1), c'est pas mon fort (1), c'est platte à mort (1), cool (1), difficile (1), étourdie (1), face à claques (1), fadasse (1), faut faire de quoi (1), faut que j'change (1), faux (1), flyés (1), fort (pas très)(1), il paraît que (1), important (pas si)(1), inutile (1), jolie (1), net fret sec (1), parlable (plus)(1), plus r'gardable (1), rasoir (1), semblable (1), sexy (1), stricte-essentielle (1), vrai (1).

T: pareil (3), bon (2), aimer mieux (1), amorphe (1), approuver (1), canaille (1), capable (1), cassée (1), chanceuse (1), collants (1), colorée (1), coupables (1), courageux (1), délavée (1), démentielle (1), discrets (1), doux (1), dure (1), équivoques (1), évident (1), exactement (1), folle (1), grave (1), hardies (1), important (1), importer (1), juger (1), maudit (1), mieux (1), normal (1), pas r'gardant (1), perdre (1), personnellement (1), peu importe (1), puissant (1), pus capable (1), quant à (1), raison (1), récompensée (1), regretter (1), s'attendre à (1), secondaire (1), sévères (1), tête (1).

v. L'obligation

D: Ø

T: falloir (7), devoir (le) (2), devoir (vb) (2), défendre (1), must (1).

vi. Les vertus et les défauts

D: superficielle (4), extralégère (3), branleux (1), glouton (fig.)(1), infidèle (1), jaloux (1), lambin (1), loafeux (1), léger (1), pot de colle (fig.)(1), méchant (1), raseur (1), soûl (1), slow (1).

T: bon (1), capricieuse (1), franche (1), jaloux (1), malin (1), paresseuse (1), tendre (1), vertus (1).

vii. Les émotions et leurs manifestations

1. L'attraction et l'antipathie

D: amour (23), aimer (13), bon (11), ami (6), dur (6), Peace and Love (6), beau (3), chum (3), amoureux (2), avoir le goût (2), cœur (2), plaire (2), amitié (1), attirer (1), bien (1), déménager (1), distantes (1), doux (1), épris (1), exciter (1), faire effet (1), grognasses (1), histoires (1), jolie (1), marrantes (1), pogner (1), résister (1), séduire (1), s'enticher (1), sentiment (1), sentimental (1), sexy (1), sourire (nc)(1), tendresse (1), troublants (1).

T: bébé (9), amour (5), aimer (3), belle (3), baby (2),
amant (1), chum (1), envies (1), Prince Charmant (1),
rallumer (1), sens (1), siffler (1).

2. La compassion

D: souffrir (2), avoir honte (1), gémir (1), gênant (1), je sais
que ça va mal (1), se faire de la bile (1), s'en ficher (1),
se pardonner (1), sourire (vb)(1), tomber bas (1).

T: consacrer (5), becs (1), faire pitié (1), pauvre (1).

3. La joie et la tristesse

D: heureux (6), fun (3), content (2), moral (à terre)(1),
pas de moral (1), peine (1), pleurer (1), pleurnicher (1),
regret (1), rire (nc)(1), voir tout en noir (1).

T: bleus (10), sourire (7), heureuse (3), blue (2), feel (2),
fun (2), adieu (1), brailler (1), émoi (1), fous (1),
gaieté (1), joie (1), jouissances (1), peines (1), pleurs
(1), souffrances (1), verser (des pleurs) (1).

4. L'enthousiasme et l'ennui

D: tanné (5), s'ennuyer (3), avoir envie (2), ennui (2),
avoir chaud (1), ébouriffé (1), en avoir marre (1),
en avoir assez (1), envie (1), faire des folies (1),
perdre le goût (1), profiter (1).

T: péter le feu (fig.)(6), amorphe (1), coup au cœur (1),
enivrantes (1), envies (1), haïr (1), merci-bonsoir (1),
passionnel (1), pimpante (1), s'ennuyer (1), tannée (4),
traîner (1), vie (1).

5. La crainte, la folie et la colère

D: choqué(es)(2), claquer la porte (2), peureux (2),
angoisse (1), avoir peur (ne pas)(1), craindre (1),
enrager (1), sans connaissance (1), se fâcher (1).

Ducharme

Les nombreuses notations figurant dans les catégories de **l'Intellect**, de **la Cognition** et de **l'Effort mental** traduisent la curiosité démesurée des personnages ducharmiens. L'examen des contextes révèle cependant que la curiosité et l'enthousiasme sont des attributs de l'enfance et qu'ils s'émoussent jusqu'à devenir leurs contraires: l'ennui et l'indifférence caractérisent, en effet, la vie de la majorité des adultes:

14-001 Pour se réveiller un matin
 Que sans un bruit semblant de rien
 Il a neigé toute la nuit
 Comme s'il n'avait pas neigé avant
 Comme si on avait eu cette idée
 Pour savoir comment commencer la neige
 Ça ne sert à rien d'avoir étudié

Ce que ça prend
C'est les yeux grands
Le cœur gourmand
C'est du talent
C'est un enfant

03-029 Prendre le métro descendre à Peel
 Parce qu'il faut débarquer que'qu'part
 Entrer partout pour ressortir
 Parce que partout c'est platte à mort

03-001 Prendre un café ébouriffé
 Dans un matin de souterrain
Ne rien vouloir et tout toffer

En fait, toute la chanson *Fais-toi z'en pas* illustre parfaitement le désœuvrement et la résignation typiques du personnage ducharmien.

Et la chanson *Dix ans*, bâtie sur cette opposition entre le temps euphorique de l'enfance et le temps adulte présent, illustre bien l'affaiblissement des sentiments et la déchéance des personnages:

02-001 Le soir après l'école on voyageait
 On prenait le bateau rue St-Laurent
 Il n'avait pas de mâts pas de voiles on lui en donnait
 Même des drapeaux l'amour fournissait tout tout
 Puis au bout de la ligne 55 on s'en revenait
 On ne voyait pas nos arrêts passer

02-013 On revient du bureau on est crevé
 Plus le temps plus la tête à voyager
 On bataille on chamaille on travaille à gagner sa vie
 Puis on s'aperçoit que l'on a perdu le goût
 Qu'est-ce qu'on a qu'est-ce qu'on fait affalés devant
 la télé
 On n'a pas vu sept huit neuf ans passer

Première neige clame la supériorité de l'enfant, qui a le talent d'avoir des idées neuves et géniales et, somme toute, trop simples pour l'adulte pris dans l'engrenage familial du gain et du succès à tout prix. La liberté toute simple de l'enfance contraste avec l'esclavage pur et simple de l'âge adulte, fait de responsabilités et d'ambitions carriéristes menant à la surenchère des désirs matérialistes:

14-025 Pour avoir tout l'avant-midi
 Pour avoir tout l'après-midi
 Pour organiser ses loisirs
 Pour n'avoir qu'à se faire plaisir
 Rien à gagner ni à réussir
 Pour profiter de tout ce temps qu'il fait
 Ce que ça prend ce n'est pas un skidoo
 Des patins modulaires un aréna couvert
 Du ski à Cortina du sable aux Bahamas

*Ce que ça prend
 C'est pas mêlant
 C'est trois quatre ans
 C'est du talent
 C'est un enfant*

D'ailleurs, les antihéros ducharmiens sont souvent désemparés, mal à l'aise dans ce cirque urbain dominé par l'argent, comme le prouvent par exemple de nombreux emplois du verbe **savoir**:

07-066 T'es dans la misère nouère
 Pis tu **sais** pas quoi faire

07-056 T'as le moral à terre
 Du dimanche au samedi
 Parce que tu **sais** rien faire

03-013 Ouvrir la porte pi sortir
 Pi avoir envie de r'venir
 De se r'coucher pi de dormir
 Parce qu'il fait trop beau soleil
 Ne pas **savoir** pour où partir

Comme on l'a vu plus haut, seul l'enfant sait, naturellement, sans avoir besoin de recourir à l'étude ou à la science. Les occurrences de **savoir** sont gonflées par les 11 **Je l'savais** et les 4 **Je sais** du narrateur de la chanson justement intitulée *Je l'savais*, où l'ironie est accentuée par cette redondance des marques textuelles. En fait, le narrateur savait déjà tout ce que son interlocuteur allait lui dire, puisqu'il a entendu ce même discours bien des fois.

Les personnages de Ducharme portent souvent en eux des rêves trop grands (03-038 Avoir voulu changer la vie, 16-044 Je veux refaire la société) par rapport aux modestes moyens dont ils disposent ou aux ridicules efforts qu'ils déploient afin de les réaliser. De là l'inertie qui s'empare d'eux et qui ne leur laisse que l'agitation mentale, le cri de désespoir, le cynisme, la raillerie ou la critique violente comme moyens de défense.

Nous verrons un peu plus loin que ces mécanismes de défense iront jusqu'au comportement antisocial, mais pour l'instant, notons l'abondance des jugements de valeur et des opinions que ces marginaux lancent à la face d'un monde qu'ils rejettent, incapables qu'ils sont de s'y adapter et refusant de s'y soumettre. On remarquera que ces jugements et opinions prennent très souvent la forme d'expressions à la mode ou de clichés, une des marques de commerce de l'écriture de Ducharme: **c'est platte à mort, c'est pas mon fort, c'est pas mêlant, faut faire de quoi, faut qu'ça change, c'est raser, c'est tellement plus sexy, ça vaut pas la peine de vivre, c'est pas sérieux**. En même temps, ces expressions contribuent à donner une touche moderne au texte ducharmien.

En fait, on se rend compte que les personnages de Ducharme s'agitent mentalement à essayer tout simplement de communiquer, ce qui semble au-dessus de leur capacité:

01-028 Je cherche les bons mots
Je les cherche un peu trop
Mais tu ne m'entends pas
Tu t'écoutes fumer

01-009 Tu m'as dit viens me voir
Me voici me vois-tu
Tu voulais me parler
Éteins donc la radio
Et peux-tu baisser le son de cette télévision
Je sais que ça va mal
Ce que j'aimerais savoir
C'est ce que tu veux

le narrateur finissant par avouer que la communication est impossible

01-017 Tu vois ça ne sert à rien
On ne peut pas parler
Tu ne veux pas parler

et conclut par cette formule marquant le désarroi et l'incrédulité devant l'attitude puérile de l'ami qui s'enferme dans son mutisme: **C'est pas sérieux**, ou, en d'autres mots, «ce n'est pas vrai». Dans *Que c'est que c'est*, le narrateur se demande aussi ce qui ne va pas; le chœur de femmes lui répond sarcastiquement:

15-028 Tu as d'la misère à t'exprimer
T'as d'la misère à t'assumer
C'est tout ce que t'as pour m'exciter

Demande pas pourquoi j'ai pas d'misère
À résister du nerf du nerf

mettant encore une fois l'accent sur la difficulté de communication ou le manque d'aptitude du demandeur.

Bien entendu, et fondamentalement, que veulent les personnages de Ducharme, comme du reste tous et chacun d'entre nous? Communiquer, certes, mais pour aimer et être aimé, comme le clame haut et fort la prière d'amour lancée par le personnage de *Je veux d'l'amour*. L'insistance qu'il y met (14 occurrences), la variété de lieux et de personnes pour lesquels il réclame l'amour, l'urgence qu'il exprime dans son cri montrent l'importance essentielle en même temps que tout le pathétique de sa requête. Les six autres occurrences de **vouloir** répètent à un niveau plus anecdotique la même demande de partage d'intimité:

15-038 J'ai deux cents piastres
 J'les dépenserais
 Si tu voulais sortir avec moi

20-015 Si tu **voulais**
 Je resterais

20-024 Si tu **voulais**
 On partirait

qui ne trouve pas de réponse favorable:

15-007 Que c'est que t'as
 Que tu **veux pas**
 Sortir avec moi

15-025 Qu'est-c'que j'ai pas
 Que tu veux pas
 Sortir avec moi

D'ailleurs, l'accent est souvent mis sur les apparences et l'attraction physique, à l'aide de mots tels **séduire, exciter, plaire, pogner, faire effet, attirer, résister, beau, jolie, sexy, épris, s'enticher**. Toutefois, le manège échoue presque systématiquement (*Ritz, Superficielle, Que c'est que c'est, Faut qu'ça change*).

Bref, les émotions positives sont rares dans l'univers de Ducharme, caractérisé par un manque flagrant d'amour et de communication. La compassion est souvent teintée d'ironie et, somme toute, la tristesse l'emporte sur la joie et l'ennui sur l'enthousiasme. Enfin, la colère aboutit au comportement antisocial que nous analyserons plus loin.

Tremblay

L'Être mental se caractérise, chez Tremblay, par des vocables qui insistent sur le désir ou la volonté qu'ont les personnages de s'en sortir.

Les subdivisions de l'**Intellect** et de la **Cognition** et l'**Effort mental** présentent des verbes comme **penser, comprendre, convaincre, s'ouvrir, se décider**, qui, alliés aux substantifs **conscience, réveil** et même **rêve**, dessinent un impressionnant réseau de la conscience des personnages. La narratrice d'*Après la crise* commence par dénoncer les **mensonges** des patrons avant d'affirmer d'une façon imagée sa lucidité et d'avouer qu'elle a persuadé son mari de l'importance de la lutte solidaire contre les exploiters:

24-013 Moé j'**comprends** pas comment ça se fait
 Qu'une piasse vaut pas toujours pareil
 J'ai mes deux yeux mes deux oreilles
 Pis vos mensonges ont pus d'effet

24-025 Si on pouvait donc se mettre ensemble
 Au lieu d's'manger la laine su'l'dos
 On pourrait p't'être s'faire un cadeau
 Tout faire sauter dix ans pour rien

 J'en ai parlé à mon mari
 J'ai réussi à le **convaincre**
 Qu'y faut se battre si on veut vaincre
 Y va en parler à ses amis

La finale montre le personnage qui, totalement conscient de sa situation et déterminé à agir pour rompre le cercle de l'exploitation, lance un avertissement définitif:

24-033 Pendant dix ans dix ans pour rien
 J'ai pas arrêté d'courber l'échine
Mais j'ai compris qu'chus pas une machine
Faites attention parce que j'm'en viens

Contrairement aux personnages de Ducharme qui s'agitent dans la réflexion de problèmes plus grands qu'eux et qui, en bout de ligne, ne font rien, ceux de Tremblay se lancent résolument dans l'action, s'y préparent ou songent sérieusement à le faire. Ainsi, la tante Marie-Blanche se jette littéralement dans la mêlée, le corps devant, depuis qu'elle **s'est décidée à sauter de sa branche** avant qu'il ne soit trop tard. L'action peut aussi prendre la forme d'une dissidence, comme dans le cas de la narratrice de *Quatorze à table* qui, après avoir analysé sa situation de génitrice et s'être souvenu du sort de son aïeule, refuse de se soumettre à la volonté des autorités en clamant un début d'autonomie individuelle qui passe par le sentiment de propriété de son propre corps. Jusqu'aux rêves des personnages de Tremblay qui sont orientés par le motif de la libération. L'ouvrière aliénée (la sauceuse de chocolat) avoue qu'il lui arrive de rêver de se venger de l'exploitation qu'elle et ses camarades subissent aux mains du **boss**, puis pose la question capitale, à savoir si elle ne devrait pas passer à l'action au lieu de refouler sa violence et sa frustration dans le monde du rêve.

La narratrice de *Rupture* avoue elle aussi avoir rêvé de voir sa relation amoureuse avec son amant acceptée par la société:

34-017 Au creux de notre lit je bâtissais des rêves
 Où le pays entier nous accordait la trêve
 De nous aimer au jour et non pas dans le noir
 Et de hurler de joie et de vivre d'espoir

C'était trop demander à la société québécoise de 1910, prisonnière d'un carcan religieux qui ne commencerait à s'effriter que quarante ans plus tard.

Et l'**espoir** anime la plupart des personnages de Tremblay, contrairement à ceux de Ducharme, qui sont le plus souvent désespérés, désabusés et cyniques. L'espoir de la **Cree** d'échapper au triste destin de sa mère, qu'elle a vu «pourrir dans l'alcool des blancs», et de tout son peuple en déroute; l'espoir un peu fou de la maîtresse de voir son amant quitter sa femme pour elle:

34-025 Moi **je vous espérais** le saviez-vous amour
 Un peu plus courageux sans biais sans détour

Bien entendu, toutes les tentatives d'évasion, d'ascension ou d'émancipation ne sont pas couronnées de succès, **Anne Gervais**, par exemple, ne quitte la pauvreté familiale que pour devenir prisonnière d'une cage dorée et victime consentante d'une exploitation sexuelle qui peut sembler un fort prix à payer pour l'enrichissement matériel qu'elle connaît. Tout de même, la diversité des expériences féminines débouche sur la prise de conscience et le réveil définitif de la femme, condition préalable essentielle à son émancipation et vecteur incontesté de l'œuvre lyrique de Tremblay.

Le refrain insistant de la chanson, précisément intitulée *Réveil*, résume parfaitement le but à atteindre (et dans certains cas déjà atteint) par les personnages de Tremblay:

33-001 *Laisse-moi émerger du sommeil*
Laisse-moi étirer ma conscience
Laisse-moi savourer mon réveil
Laisse-moi retrouver ma confiance
En moi en moi en moi

Dans le premier couplet de la même chanson, on trouve une autre marque de l'espoir des femmes en un avenir meilleur, contrastant avec ses déboires passés:

33-012 **Mes yeux se sont ouverts**
Je ne suis qu'espérance

Car, et voilà une autre différence majeure entre les personnages de Ducharme et ceux de Tremblay, ces derniers ont une mémoire; ils se souviennent des événements du passé et en tirent des leçons. On voit donc surgir le substantif **souvenirs** aux côtés des verbes **se souvenir** et **se rappeler** dans le corpus de Tremblay. À noter que ce dernier verbe est employé une fois correctement, dans la chanson littéraire *Rupture* (34-002 Rappelez-vous amour ces heures enivrantes) et, une autre fois, incorrectement, c'est-à-dire reproduisant une faute commune de la langue orale:

31-019 J'connais pas mes enfants
Eux autres me connaissent pas
On se voit aux repas
J'travail le reste du temps
J'mélange toujours leurs noms
J'me **rappelle** pus d leur âge

Tremblay a voulu, ce faisant, transposer un effet de réel, la bourgeoise de *Rupture* respectant davantage la grammaire française que ne le fait la ménagère de *Quatorze à table*, qui s'exprime comme la majorité des gens de sa classe sociale.

Les quatre occurrences du verbe et du substantif **devoir**, absent chez Ducharme, reflètent une autre grande différence entre les personnages des deux auteurs. Ceux de Tremblay ont un sens du devoir très prononcé. *Le bonheur*, qu'on pourrait sous-titrer la chanson du devoir, donne, sur un mode ironique, la définition du bonheur d'une grand-mère un peu abrutie qui, à l'heure du bilan, relate sa vie sacrifiée pour sa famille et conclut: (25-052) *J'ai ben faite mon devoir*

Devant l'impossibilité de réaliser son rêve, l'amante de *Rupture* met fin à sa relation extraconjugale et retourne à son devoir, c'est-à-dire aux besognes domestiques et aux soins familiaux, habilement évoqués par **mon four et mes fils**:

34-027 Je repose la plume et vous dis au revoir
 Ou plutôt non adieu je connais **mon devoir**

 Je retourne à **mon four** je retourne à **mes fils**
 Québec vendredi soir 6 mars mil neuf cent dix

Au chapitre des émotions et de leur manifestation, on trouve un certain équilibre, somme toute réaliste, entre la joie et la tristesse, équilibre qui ne risque d'être rompu qu'au profit de la joie, conformément au motif fondamental de recherche d'une amélioration qui traverse l'œuvre lyrique

de Tremblay. Enfin, l'accent est mis sur la fin de la peur des femmes, un des signes de leur libération. Sexuelle dans le cas de la tante **Marie-Blanche**, elle revêt un caractère plus général et total dans *C'est ma fête*:

22-021 Ma matante Marie-Blanche
 Qui avait peur des hommes
 Là à tous les dimanches
 A croqu' une ou deux pommes

26-039 *Saviez-vous ça qu'j'étais heureuse*

 Le saviez-vous Hein le saviez-vous
 Saviez-vous ça que chus pus peureuse
 Le saviez-vous hein le saviez-vous

 Excusez-moi j'ai un rendez-vous

Une dernière remarque sur les vocables de cette section fera ressortir les lectures des personnages, introduites par le verbe **lire**. Tandis que l'ouvrier fainéant de *Mon pays* s'éreinte à lire le journal **Montréal-Matin** au lieu de travailler et que le couple de *Superficielle* lit les magazines **Elle** et **Lui**, le seul personnage de Tremblay qui dit s'adonner à la lecture mentionne, drôle de coïncidence, *L'hiver de force*. Il est vrai que le roman de Ducharme jouissait d'une grande vogue en 1973, à l'époque où Tremblay écrivit sa chanson, qui figure sur le disque *Licence complète* (1974) de Pauline Julien.

D. L'ÊTRE SOCIAL

a) La structure sociale

i. La hiérarchie sociale

D: marcher [fonctionner, aller](3), réussir (3), hippie (2), batailler (1), bourgeois (1), bourgeoises (1), chamailler (1), changer la vie (1), gagner (1), roi (1)(fig.), société (1), trou (être dans le)(1), trou (sortir du)(1), va-nu-pieds (1).

T: bonniche (6), boss (6), à la merci (1), engager (1), sang-mêlés (1)[sic], sauvage (1), se battre (1), se manger la laine sur le dos (fig.)(1), vaincre (1).

ii. Le groupe

D: monde (24), seul (3), autres (2), passants (2), personne (2), curieux (1), gens (1), n'importe quel (1), pareils (1), solitaire (1), voisinage (1).

T: monde (6), ensemble (1), everybody (1), gang (1), réserve (1), se réunir (1), tu-seule (1), unis (1).

iii. Les rapports humains

D: ami (5), chum (3), appeler (2), blonde (2), amitié (1), apprivoiser (1), avertir (1), caler (1), cliquer (1), faire ami (1), lever le nez sur le monde (1), moutons noirs (1), oser (1), se téléphoner (1), s'watcher (1).

T: ami (3), chum (3), nom (2), absence (1), aider, (1), au revoir (1), mentir (1), merci-bonsoir (1), protégée (1), puissance (ta toute) (1), refuser (1), rendez-vous (1), rupture (1), se mettre ensemble (1), s'excuser (1), soumise (1), téléphoner (1), trahir (1).

iv. La parenté

D: enfant (3), maman (2), beaux-frères (1), belles-soeurs (1), frère (fig.)(1), fils (1), grand-père (1), grands-papas (1), mère (1), père (1).

T: matante (12), mère (5), enfants (4), mononcle (3), fils (2), frères (2), grand-mère (2), famille (1), fille (1), grands (1), oeufs (fig.)(1), oncle (1), père (1), revanche des berceaux (1), soeur (1), vieille (1), vieux (1).

v. Le mariage

D: ménage (1).

T: marier (8), mari (6), imprévus (1).

Ducharme

Les vocables de cette section brossent le portrait du personnage typique de Ducharme: un mésadapté social. Que ce soit par choix (*Le révolté*), par fatalité (*Limoilou*), par désœuvrement (*Fais-toi z'en pas*), par pure paresse ou complexe de persécution (*Je l'savais*), les personnages de Ducharme présentent tout un éventail de perdants, de pleutres et de faux-martyrs qui gravitent autour de la société de consommation sans pouvoir s'y trouver de niche.

La chanson *Je l'savais* en fournit le meilleur exemple. Judicieusement construite sur l'alternance des pronoms personnels *je* et *tu*, pour accentuer l'ironie du narrateur qui répète, à la deuxième personne, le discours mille fois entendu de son ami flagorneur, tout en y intercalant

son propre commentaire, lui-même toujours repris deux fois et qui devient comme un refrain (**Je l'savais Je l'savais ou Je sais Je sais**), la chanson montre, à la fois, le complexe du persécuté du personnage ducharmien typique et l'ironie dévastatrice de l'ami, tout aussi typique. La chanson mériterait d'être citée en entier tant elle décrit avec justesse l'exploitation de l'amitié, pourtant le seul sentiment qui vaille la peine chez Ducharme, mais nous y renvoyons plutôt le lecteur et ne commenterons que la finale.

Toutes les doléances des trois premières strophes (manque de talent, de chance, incompréhension et cruauté des autres, inaptitude au travail et à vivre) trouvent leur apogée dans l'aveu final d'indigence

07-066 T'es dans la misère nouère
 Pis tu sais pas quoi faire
 Tu veux sortir du trou
 T'es cassé comme un clou

auquel le narrateur sait apporter la réponse attendue qui console:

07-070 Je l'savais
 Je l'savais
 Tu me l'as déjà dit
 On se voit pas souvent
 Je suis ton seul ami
 Mais tu t'répètes tout l'temps
 Je suis un frère pour toi
 J'm'en vas t'passer d'l'argent
 C'est gênant t'osais pas
 Combien How much comment
 Dix piasses vingt piasses
 Cent piasses c'est rien les v'là

Es-tu content là ça va-tu mieux là
Es-tu content je l'savais je l'savais

L'argent, remède infaillible, apaise les tourments de la pauvre victime de la société, comme le prouve la reprise tout à fait ironique des expressions **Es-tu content là et je l'savais je l'savais** en finale.

Dans une autre chanson, l'amour pardonne à l'amitié ses petites trahisons:

07-065 J'veux d'l'amour
 Pour mes amis
 Qui sont pas venus
 Ce soir non plus
 Voir mon spectacle

Une seule occurrence est positive et ce, encore une fois, dans une chanson traitant de l'enfance:

14-020 Ce que ça prend
 C'est une envie
 De faire ami
 C'est du talent
 C'est un enfant

C'est dans *Première neige*, magnifique chanson exprimant la supériorité de l'enfant, capable d'émerveillement devant des choses simples, sur l'adulte prisonnier de désirs matériels, que figure cette association originale «faire ami». Cet anglicisme fait pendant à l'expression «faire l'amour», répétée sept fois à la forme négative («Nous ne ferons pas l'amour») en finale de *Superficielle*, ce qui révèle, d'après nous, la

préséance de l'amitié sur l'amour dans l'œuvre lyrique de Ducharme. L'amitié est présente dans plusieurs autres chansons sans pourtant être nommée (*Dix ans, C'est pas sérieux, Le révolté*) en plus d'être le thème majeur de *La tendresse et l'amitié*, où précisément l'amitié est plus tendre et moins problématique que l'amour.

Le personnage de **Limoilou**, emblématique à plusieurs égards, énumère tous les endroits qu'il n'aurait pas dû quitter (et ceux où il aurait dû rester), dans une longue litanie qui explique la situation précaire dans laquelle il se retrouve:

- | | |
|--------|---|
| 11-009 | J'peux pu rentrer nulle part
Je suis poigné dehors
C'est marqué closed partout
C'est d'même quand on fait le fou |
| 11-017 | Chu t'au fond d'un gros trou
Cé-tu dur non c'est mou
J'arrête pas d'enfoncer
Dans l'affaire brun foncé |
| 11-029 | Deux gratt'ciel m'ont coincé
J'peux pas les tasser
Y m'ont pris en sandwich
Bastard son of a bitch |
| 11-037 | J'woé pas l'jour d'en sortir
J'pourrai jamais r'venir
Je suis comme en prison
Si loin de ma maison |

L'image de ce mésadapté social, qui apparaît dans une chanson de 1971, renvoie au sans-abri itinérant si familier de nos villes modernes.

Dans *Fais toi z'en pas*, Ducharme brosse le portrait d'un autre de ses antihéros, qui n'est pas sans rappeler les Ferron de *L'hiver de force*: un quidam, en chômage ou simplement en congé, dont le désœuvrement n'a d'égal que la routine de son existence «platte à mort». Mais le traitement est ici très différent, l'ironie ayant cédé la place à une sympathie humaniste qui banalise l'expérience de la déception du personnage en affirmant qu'elle est partagée par toute la confrérie humaine:

03-020 Marcher tout seul sur le trottoir
 Rencontrer des gens solitaires
 Aimer mieux regarder par terre
 Les sacs de chips écrapoutis
 Les paquets vides de cigarettes
 S'parler tout seul se dire hostie
 Se dire y est temps que ça arrête
Fais-toi z'en pas
Tout l'monde fait ça

Le refrain, attaché à chacune des six strophes, vient contredire, ou du moins relativiser, les propos pessimistes qui y sont généreusement répandus. Si la chanson veut dépeindre de façon caricaturale la mauvaise journée que chacun a inévitablement connue, tout le monde peut effectivement s'y reconnaître. Si, en revanche, elle renvoie au comportement habituel d'un personnage, comme Ducharme nous y a habitués, elle devient pitoyable, car dans une chanson, l'auditeur ou le lecteur ne dispose pas de toutes les données qui permettent au lecteur de roman, par exemple, de saisir les motivations ou les raisons profondes des personnages. Ducharme semble ici compatir avec le personnage raté et désabusé qu'il met en scène:

03-038 Avoir voulu changer la vie
 Et s'endormir avec l'ennui
 Après avoir perdu son temps
 Personne a pu faire autrement
Mais c'est pas si important qu'ça

Dans *C'est pas sérieux*, le personnage vit en retrait de la société et s'enferme dans un mutisme presque complet, contrastant avec l'enthousiasme des projets qu'il avait échafaudés:

01-032 Tu dis c'est difficile
 Tu dis c'est inutile
 Tu dis je suis fini
 Et le peu que tu dis
 Ne me dit rien
 De toi et des succès
 Que tu te proposais
 De nous et des combats
 Où tu nous embarquais
 Ni des après-midi
 À faire des folies
 Dans la rue St-Denis

C'est pas sérieux

La finale, qui reprend le titre, marque le scepticisme du narrateur, qui ne peut croire que son ami en soit rendu là.

Bien sûr, à tous ces personnages qui sont **dans le trou** ou au bas de l'échelle sociale s'opposent les rares chanceux qui ont réussi, comme **le roi de Rigaud** et **les bourgeois**. Mais Ducharme ne s'attarde pas à décrire les personnages qui ont du succès; ces derniers ne sont que mentionnés et semblent ne servir que de faire-valoir pour les perdants.

D'ailleurs, même celui qui joue à fond le jeu de la société de consommation et qui a réussi, étant devenu prospère et ayant accumulé tout en double (**2 bazous, 2 chez nous**, etc.), avoue qu'il n'a pas trouvé le bonheur. Il en vient donc à tout vouloir changer, convaincu qu'il se doit d'essayer cette nouvelle recette du bonheur, matraquée à coups de slogans auxquels il est complètement perméable:

04-008 Change faut qu'ça change
 Quand on change change change
 Tout s'arrange
 M'as changer ma Mustange
 Pour un truck de vidanges
 Change pour change
 M'as donner mes millions
 M'as garder mon p'tit change
 M'as aller vivr' dans une grange
 Faut qu'ça change

Si Ducharme s'amuse ici à parodier le cliché voulant que l'argent ne fait pas le bonheur, il décrit cependant avec justesse un monde moderne où la solitude est peut-être le plus grand mal. Ceci transparaît, entre autres, dans la présence des adjectifs **seul**, **solitaire** et dans l'emploi particulier qu'il fait des vocables **monde** et **pareil** qui marquent l'anonymat typique au sein d'un groupe:

03-020 Marcher tout **seul** sur le trottoir
 Rencontrer des gens **solitaires**
 Aimer mieux regarder par terre
 Les sacs de chips écrapoutis
 Les paquets vides de cigarettes

- 06-017 Demain il refera soleil
 Et nous reverrons **nos pareils**
 Passer chacun de leur côté
 Dans des couloirs numérotés
- 05-001 Y'a du monde qui font l'tour du monde
En première classe où y a pas d'monde
- 05-016 Y'a des blondes qui sont pas du monde
 Qui lèvent le nez sur le bon monde
Et qui s'ennuient dans le grand monde

En ce qui a trait aux rapports humains, l'accent est mis sur l'amitié, bien que cette dernière ne soit pas à l'abri de la trahison (*J'veux d'amour, J't'haïs*), de l'exploitation (*Je l'savais*) ou autres coups bas possibles (**Caler, se faire d'la peine**). Seuls les enfants semblent vraiment doués pour «**faire ami**»; ils peuvent même «apprivoiser un bonhomme de neige».

Tremblay

Par contraste à Ducharme, qui montre une structure sociale assez mouvante où l'individu, seul et sans appui, cherche en vain sa place, Tremblay dessine un monde beaucoup mieux défini, où l'individu, conscient de sa classe sociale, connaît ses alliés, avec lesquels il tisse des liens de solidarité, et ses ennemis qu'il dénonce et combat.

La hiérarchie met en évidence les rapports antagonistes entre patrons et employés, d'où la forte présence du vocable **boss** dans *Anne Gervais*, où la **bonniche** est exploitée sexuellement, et dans *Le rêve de la sauceuse de chocolat*, où l'ouvrière aliénée rêve de s'associer à ses camarades de travail pour faire subir au **boss** les tortures qu'elles jugent méritées.

De plus, les vocables regroupés sous la rubrique **Le groupe** expriment la solidarité des individus fondus en un groupe aux intérêts communs, ici la vengeance contre le patron:

32-029 **Tout l'monde se réunit**
 Autour de la victime
On se sent plus unis
 Quand on y r'met ses crimes
 [...]
 Y'essaye de faire pitié
Mais nous autres on dit non

Dans *Après la crise*, se déploie un riche vocabulaire de la lutte des classes qui, à l'instigation du personnage féminin, ébauche un projet à peine voilé de révolution:

24-021 Pendant dix ans j'me sus passée
 De tout c'que j'aimais dans la vie
 Mais aujourd'hui j'ai **des envies**
De hurler pis de tout casser

Si on pouvait donc se mettre ensemble
 Au lieu d's'manger la laine su'l'dos
 On pourrait p't'être s'faire un cadeau
Tout faire sauter dix ans pour rien

J'en ai parlé à mon mari
 J'ai réussi à le convaincre
Qu'y faut se battre si on veut vaincre
 Y va en parler à ses amis

Pendant dix ans dix ans pour rien
 J'ai pas arrêté d'courber l'échine
 Mais j'ai compris qu'chus pas une machine
Faites attention parce que j'm'en viens

En plus de la solidarité des ouvriers en lutte contre l'exploitation des patrons (*Après la crise, Le rêve de la sauceuse de chocolat*), les rapports humains laissent voir, entres autres, la soumission de la femme à son mari (*Le bonheur*), la trahison de la Cree, l'exploitation de la domestique par son patron (*Anne Gervais*), la chaleur des liens familiaux (*C'est ma fête*), la difficulté de communication entre partenaires (*Huit heures dix, Chu tannée Roger*), la révolte de la femme devant les autorités (*Quatorze à table*) et la revendication de sa liberté (*Réveil*). Toutes ces considérations sociales caractérisent les textes de Tremblay, dont la plupart se lisent de plus comme exemplaires de la situation d'une majorité de femmes.

Enfin, les subdivisions de la parenté et du mariage révèlent une grande richesse, comme il fallait s'y attendre dans la description d'un monde où la cohésion familiale existe toujours. Il n'est d'ailleurs pas indifférent qu'y soient représentées plusieurs générations et une diversité de liens familiaux: les **grand-mères**, la **matante** et les **mononcle Pit et René**, le **père**, les trois **mères**, ainsi que les nombreux **enfants, fils, fille, frères et soeur**.

Par contraste, chez Ducharme ces mêmes catégories révèlent par leur pauvreté que la page de la Révolution tranquille est bel et bien tournée, et la famille montre un éclatement symptomatique. En outre, l'examen des contextes dans lesquels figurent les vocables reliés à la famille indique leur insignifiance: **père** et **fil**s surgissent dans l'expression figée **Tel père tel fils**, au beau milieu de l'énumération de noms propres qui constituent la chanson *Manche de pelle*; les **p'tits beaux-frères** et les **p'tites belles-soeurs** ainsi que les **grands-papas** ne sont que trois des 56 exemples de partenaires de couples humoristiques qui seraient «heureux en amour»; **frère** est employé au sens figuré de grand ami et, qui plus est, de manière ironique; la **maman** n'est là que pour moucher les rivaux, **Yvon, Raymond, Gaston**, que le narrateur de *Que c'est que c'est* voudrait bien voir pleurnicher; le **Révolté** ne mentionne sa **mère** que pour avouer candidement qu'elle paye son approvisionnement régulier de marijuana; dans le même ordre d'idées, le **grand-père** du narrateur de *Je suis né* lui dit de ne pas s'inquiéter puisqu'il est «le roi de Rigaud»; enfin, les enfants de *Première neige* semblent n'appartenir à aucune famille.

Pour ce qui est du mariage, une seule mention apparaît dans le corpus de Ducharme:

04-026 Faut que j'change
 Que j'change d'âge de visage de **ménage**

indiquant bien la désuétude de ce sacrement ou de cette union qui, évidemment, ne résiste pas au vent de changement qui frappe le narrateur de *Faut qu'ça change* en particulier et la société nord-américaine en général.

Au contraire, le mariage est encore très présent chez Tremblay, comme le montre la dispersion du verbe **marier** et du substantif **mari** dans six des treize chansons du corpus. En outre, deux autres chansons montrent en le nommant un autre mari, **Roger**, et la narratrice de *Réveil* s'adresse vraisemblablement elle aussi à son mari, ce qui porte à neuf le nombre de chansons où il est présent ou mentionné.

b) L'administration sociale

i. L'état et la justice

D: pays (3), anarchistes (1), combats (1), contester (1), liberté (1), misère (1), prison (1)(fig.), s'appeler (1).

T: mensonges (2), pays (2), accorder (1), caser (1), crimes (1), criminels (1), demander (1), dompter (1)(fig.), droit (1), endurer (1), misère (1), pauvreté (1), prisonnière (1)(fig.), s'appeler (1).

Ducharme nous propose ici des mots qui témoignent de l'esprit de contestation en vogue dans les années 1970. Plusieurs vocables apparaissent d'ailleurs dans des slogans, comme pour bien marquer ce phénomène de mode:

16-021 *Peace and Love*
 LSD
 PHD
 Contestez

16-037 *Peace and Love*
 LSD
 THC
 Liberté

Le narrateur de *C'est pas sérieux* reste vague sur les **combats** (politiques?) dans lesquels son ami les «embarquait».

Tremblay, au contraire, insiste sur les conditions de vie pénibles des travailleurs. À l'aide d'un vocabulaire concret, il donne à voir la misère, la pauvreté que ses personnages endurent (*Après la crise*). Il donne aussi un aperçu des souffrances et des peines des peuples autochtones, et en particulier des **Crees casés et parqués** dans des **réserves**, où la Cree se sent **prisonnière**.

ii. L'éducation

D: piano (2) (leçons de) (banc de), 4e année (1), école (1), écolières (1), PHD [sic](1), université (1).

T: élevés (1), langue (1).

Ces listes nous montrent que l'éducation est à la portée des personnages de Ducharme, mais inaccessible à ceux de Tremblay, et nous en verrons les conséquences, un peu plus loin, dans la description des occupations. Pour l'instant, notons que **l'école** est une réalité dans le monde de Ducharme, et ce du niveau primaire (**4e année**) à **l'université**, en passant par **les leçons particulières de piano**. N'oublions pas non plus que l'école est connotée positivement, du simple fait qu'elle appartient au monde de l'enfance, qui s'oppose au travail et à l'âge adulte représenté

par le **bureau**, comme nous l'avons déjà vu dans *Dix ans* (02-002, 02-013).

iii. Les bâtiments, les logements et le mobilier

D: lit (4), watts (3), cendrier (2), porte (2), aussi fig. (3), poubelle (2), télévision (2), ascenseur (1), ampoules (1), banc (1), canaux (1), chaînes d'hôtels (1), chambre à louer (1), couloirs (1), fauteuil (1), feux (des réflecteurs)(1), gratt'ciel (1), kitchen (1), lumières (1), lustre (1), maison (1), malles (1), ménage (1), miroir (1), murs (1), panier (1), rideaux (1), table (fig.)(1), tapis (1), télé (1).

T: maison (8), galerie (5), table (4), four (3), everything (2), photos (2), boudoir (1), château (fig.)(1), décor (fig.)(1), escalier (1), fauteuil (1), kodak (1), laine (fig.)(1), meubler (fig.)(1), pendule (1), plume (1), réserve (1), tablier (1), télévision (1), toélettes (1).

Les vocables de cette section signalent un fort contraste entre la description d'un univers urbain moderne chez Ducharme et celle d'un univers plus traditionnel chez Tremblay. Aux **gratt'ciel** rutilants et aux **chaînes d'hôtels** brillant sous le feu des **réflecteurs** et des **ampoules** au nombre de **watts** multiplié, avec **ascenseur**, **couloirs** et innombrables **portes**, s'oppose la maison familiale entourée d'une **galerie** et dont l'intérieur montre, d'abord et avant tout, la cuisine, jamais nommée, mais révélée par la **table**, le **four** et le **tablier** que porte la **mère**, occupée à faire une **tarte aux pommes**, et même par le **café** partagé par le couple avant que l'homme parte travailler.

On pourrait aussi exprimer cette opposition en termes de lieux publics et de lieux privés, les uns étant marqués par l'anonymat, les autres par l'intimité d'un espace personnel où règne la femme.

iv. L'environnement

1. La ville

D: taxi (4), rue St-Denis (2), câbles (1), cantine (1), ciment (1), coin de rue (1), garage (1), lumières (1), pharmacie (1), poteau (1), rue (1), rue St-Laurent (1), tôle (1), trottoir (1), verrière (1).

T: carré Viger (1), rue (1), ville (1).

2. La campagne

D: grange (1).

T: village (1)

Conformément à ce que nous venons de dire pour la description des bâtiments, des logements et du mobilier, la description extérieure de la ville est beaucoup plus développée chez Ducharme que chez Tremblay. Bien que toutes ses chansons, sauf une, aient pour cadre la ville, Tremblay insiste davantage sur la description de l'intérieur du logis qui, en plus de donner des indices sur les activités et les conditions de vie des personnages, nous renseigne sur leurs besoins et leurs aspirations. À côté des trois pauvres mentions que fait Tremblay à une rue, qui n'est pas nommée, et à une ville qu'on sait être Montréal uniquement à cause de la mention du **carré Viger**, pullulent les marques de l'urbanité dans les chansons de Ducharme. Les rues et coins de rue sont souvent identifiés

(rue St-Denis, rue St-Laurent, Au coin de Sainte-Catherine et Guy) et comportent des détails (**câbles, ciment, trottoir, poteau**) qui révèlent un souci évident de décrire l'univers urbain où déambulent les personnages.

La campagne est pratiquement inexistante dans les deux corpus. Chez Tremblay, le mot **village** apparaît, en opposition à **ville**, pour illustrer le passage d'Anne Gervais de la campagne à Montréal. Chez Ducharme, nous n'avons relevé que le mot **grange** (04-016 M'as aller vivre dans une grange) dont l'emploi s'inscrit dans la foulée des changements que se propose de faire le narrateur de *Faut qu'ça change*. Il s'agirait donc ici d'un mouvement de la ville vers la campagne qui, s'il semble peu probable, n'en témoigne pas moins d'une autre mode de l'époque à laquelle fait allusion Ducharme, mine de rien: le retour à la terre, typique des années 1970.

v) Le transport

D: char (4), taxi (4), bateau (fig.)(3), flat (3), truck (3), auto (2), bazou (2), chauffer (2), amarre (fig.)(1), ambulances (1), arrêts (1), avions (fig.)(1), coffre à gants (1), camion (1), débarquer (1), descendre (1), embarquer (fig.)(1), essuie-glace (1), fusée (1), jet (1), ligne 55 (1), mât (fig.)(1), métro (1), première classe (1), quai (fig.)(1), voiles (fig.)(1).

T: canot (fig.)(1), embarquer (1), pédales (fig.)(1), truck (fig.)(1).

Ducharme nous sert une liste impressionnante de tous les moyens de transport imaginables, de l'**auto** (aussi désignée par **bazou** et **char**) au **bateau** (employé exclusivement au sens figuré), des autobus au **métro**, de l'**avion** au **jet** et jusqu'à la **fusée**. Les **taxis, ambulances, truck de**

vidanges et camion de l'Hydro ajoutent au caractère urbain amorcé par le **métro** et la **ligne** [d'autobus] **55** et suggèrent la fascination que l'automobile exerce sur Ducharme, lui qui la décrit dans ses usages spécialisés et jusque dans ses parties: **coffre à gants, essuie-glace**.

Il est intéressant d'étudier, ne serait-ce que sommairement, la relation qu'entretient Ducharme avec l'automobile. Omniprésente dans tous ses textes, elle est souvent condamnée sans merci, non seulement à cause de son inhumanité (bruit, pollution, vitesse), mais aussi à cause des conceptions sexistes qu'elle véhicule:

Le capot de la Corvette Trans-Am est revêtu d'une aigle éployée; je demande à Nicole si ça lui donne un coup là où les gars qui ont inventé ça pensent. La Camaro Super-Sport se montre fière à plusieurs endroits de sa carrosserie du double S trapu de son sigle chromé; il n'y a pas que nous de romantiques...⁴³

— La partie de son anatomie que je préfère, c'est son Oldsmobile.⁴⁴

Symbole par excellence de la société américaine de consommation, elle est rejetée par André Ferron:

J'ai accepté de remplir une tâche de chauffeur, je ne sais pas conduire, je n'ai pas l'intention d'apprendre, c'est contre mes principes, je crie depuis que je suis tout petit que je ne toucherai jamais à l'automobile, cet instrument puant, étouffant et asphyxiant d'aliénation qui a tué tous mes chiens et mes chats, ce piège où est tombé la famille, qui l'a désunie, diminuée, déshonorée... ce n'est plus à qui aimera

⁴³ *Ibid.*, p.21.

⁴⁴ Réjean Ducharme, *Dévadé*, p.21.

le plus son frère, c'est à quel frère aura le plus beau char...Et puis j'ai peur des accidents... Qu'est-ce qu'on va faire?⁴⁵

En cela, il rejoint Mille Milles, le narrateur du *Nez qui voque*, le plus véhément dénonciateur de l'automobile, cette invention de l'homme qui a pris la place de l'homme:

Tout est pour les automobiles sur la terre maintenant. Les rues, les policiers, le fer, le caoutchouc, le pétrole, tout est entré dans leur sphère d'activité. Tout. Au lieu de dire automobiliste, on devrait dire automobile et au lieu de dire automobile on devrait dire hommiliste. L'homme en automobile est l'homme supérieur que Nietzsche appelait. Hélas, cet homme supérieur est plus supermachine que superhomme.⁴⁶

Mais, ce que je n'aime pas par-dessus tout, c'est l'automobile. Quand nous nous promenons à bicyclette, Chateaugué et moi, elles klaxonnent après nous, comme si nous étions des parias, des indésirables. Nous n'aimons pas que des automobiles aient l'impertinence de nous reprocher, de reprocher à nous: deux êtres humains, notre conduite. Qui est-ce qui fait la loi dans les rues? L'automobile. On ne peut rien contre elle.⁴⁷

Il reproche aussi à l'automobile son caractère agressif:

J'avais bien raison de me méfier des automobiles. Tout à l'heure, en revenant du System sous la pluie, nous avons failli être tués par la main d'une automobile. [...] Tout allait bien. Comme d'habitude, nous nous étions fait injurier par

⁴⁵ *L'hiver de force*, p.128.

⁴⁶ Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, p.12.

⁴⁷ *Ibid.*, p.51.

toutes les automobiles descendant Sainte-Catherine en même temps que nous.

— Débarquez de la rue!

— Allez vous coucher!

— Tes roues tournent.

— Va voir ta mère et demande-lui si elle te cherche.

— Des ennuis de carburateur?

Le langage ordurier des automobiles est bien connu; je n'insiste pas.⁴⁸

On retrouve la même situation dans *L'hiver de force*:

On se lève, on traverse en tremblant la rue Pratte. On manque se faire écraser par une de ces voitures-sport qui ont deux silencieux (un de chaque bord) qui pètent fort.

— Grosse Corvette tite quéquette!⁴⁹

La même injure, lancée cette fois par les piétons, se trouve dans la chanson *J't'haïs*: 10-021 **Grosse corvette tite quéquette**.

Par ailleurs, l'auto fascine Ducharme qui, comme on l'a vu, la décrit souvent et la nomme systématiquement. Dans les chansons, on a les **Oldsmobile, Mustange, Chevy, Corvette** et **GMC**; dans *L'hiver de force*, la Corvette Trans-Am, la Ford Torino fast-back, la Chevrolet Biscayne 1969, la Camaro Super Sport; dans *Dévadé*, la Chevrolet Biscayne 62, une Jaguar noire et surtout l'Oldsmobile de la patronne; dans *Va savoir*, la Chevy Van, une Camaro modifiée et une Lincoln Continental Mark IV.

⁴⁸ *Ibid.*, p.71-72.

⁴⁹ *L'hiver de force*, p.171-172.

Enfin, soulignons l'aspect ludique de l'écriture ducharmienne où surgissent, pratiquement côte à côte, deux verbes, l'un employé correctement, l'autre incorrectement:

03-029 Prendre le métro **descendre** à Peel
 Parce qu'il faut **débarquer** que'qu'part

Dans ce qu'il convient d'appeler une constante ou une caractéristique de son style, Ducharme s'amuse à narguer les puristes en exhibant ostentatoirement la faute commune et la forme correcte. Ce faisant, il expose aussi la conscience linguistique québécoise, tiraillée entre la spontanéité, le bon usage et la phobie malade de la faute envers la sacro-sainte grammaire française. Lui a décidé d'adopter un point de vue humoristique et de se jouer de ces contraintes, comme par exemple dans *L'hiver de force*:

Personne n'avait plus la force de marcher. On s'est mis en rang pour attendre l'autobus 51. On s'est assis au fond, sur le divan; les pires places sont toujours les seules libres. Les gaz pétés par les fesses dieselles montaient direct dans nos narines. Ce n'était pas indiqué pour requinquer Laïnou. Ça n'a pas été long que le cœur lui a levé. On a débarqué, on a **prix** un taxi.⁵⁰

⁵⁰ *Ibid.*, p.81.

Tremblay

Tremblay fait figure de parent pauvre dans le domaine du transport, où trois des quatre vocables sont employés au sens figuré: (en plus de l'expression **perdre les pédales**) le **truck** qualifie la lourdeur ressentie par la **croqueuse de 222** après une consommation excessive de médicaments, (29-015 Si mon cerveau est pesant comme un truck) et le **canot d'écorce** représente la forme de la lune dans l'une des plus belles images du corpus (26-032 La lune est en canot d'écorce). Seul le verbe **embarquer** conserve son sens propre, qui s'enrichit cependant d'un sens supplémentaire: l'abandon à l'aventure et, l'espère la Cree, à un destin meilleur. Aventurer qui se présente en la personne du marin français qui lui propose de l'épouser.

vi. Les occupations et les affaires

D: argent (3), carte de punch (3), change (3), clock (slot d'la) (3), en retard (3), manufacture (3), piasses (3), succès (3), vois-y (3), artiste (2), donner (2), piastres (2), agent (1), acheter (1), anesthésistes (1), augmentations de salaire (1), ballerines (1), blanchisseuses (1), boxeurs (1), boy-scouts (1), bureau (1), ça fume (1), ça fuck le chien (1), ça mâche d'la gomme (1), cantine (truck de la)(1), ça parle (1), ça zigonn (1), cassé (fig.)(1), closed (1), coffee-brakes [breaks] (1), combien (1), comptabilité (1), contrats (1), dépenser (1), factures (1), Fly (1), gagner sa vie (1), grouille-toé (1), hommes-sandwichs (1), hôtesse de l'air (1), how much (1), job (1), j'te watch (1), les deux pieds dans même bottine (1), les mains pleins d'pouces (1), les mains dans é poches (1), ligne [d'usine](1), liv [livre] d'assurance-chômage (1), majorettes (1), métier (1), motards flyés (1), opératrice (1), ouvrage (1), parachutistes (1), patine (1), patineuses (1), patinn [sic](1), pédale (1), pédall [sic](1), pelle (1), pharmaciens (1), pic (1), pique-assiettes (1), pique-

niqueuses (1), plongeurs (1), polices montées (1), pourcent (1), p'tits chiatres [psychiatres] (1), réceptionnistes (1), renwoueil [renvoyer](1), skieuses de fond (1), spectacle (1), syndicat (1), tarif (1), taxi (1), téléphone (répondre au)(1), tennismen (1), tip (1), topless (1), tracks (1), tu fournis pas (1), vaisselle (faire la)(1), vendeur (1), vie (gagner sa) (1), watch-toé (1).

T: travailler (7), bonniche (6), boss (6), riche-riche (5), valoir (4), argent (2), docteur (2), catin (1), cennes (1), chaîne (1), crise (la)(1), engager (1), épargner (1), machine (1), manufacture (1), marin (1), ménage (faire le)(1), piasse (1), professeur (1), religieuse (1), riche-riche-riche (1), saucer (1), sauceuse (1), strappe (1), sueurs (1), travail (1), voyage (1).

Cette section montre une richesse peut-être inattendue et, somme toute, paradoxale, quand on connaît la paresse, la démission légendaire des personnages de Ducharme devant le travail. L'examen de la liste de vocables révèle cependant qu'ils se concentrent principalement dans quatre des 21 chansons du corpus, les 5e, 7e, 9e et 13e, et l'examen des contextes nous renseigne plus justement sur le traitement du thème du travail et, du même coup, sur la conception du travail que se font les personnages de Ducharme. Ainsi, la majorité des occurrences se trouvent dans *Mon pays ce n'est pas un pays c'est une job*, où elles indiquent, sous la forme de reproches adressés à l'ouvrier fainéant, tout ce que ce dernier fait au lieu de travailler. La chanson peut d'ailleurs se lire comme une entreprise de sabotage du travail menée par le prototype de l'ouvrier paresseux, dont le refrain nous donne le portrait très imagé:

13-040

*Ç'arrive à manufacture les deux yeux fermés ben
durs
Les culottes pas zippées*

*En r'tard
 Ça dit qu'ça fait un flat
 Ou que l'char partait pas
 Ça prend toutte pour entrer sa carte de punch dans
 slot d'la clock*

L'abondance d'anglicismes nous rappelle que l'ouvrier évolue dans un monde dominé par le capital étranger qui force la main d'œuvre à s'angliciser pour gagner sa vie. Se sentant humilié et se sachant exploité, l'ouvrier résiste le plus possible au travail par la paresse qui devient son arme de combat ou son moyen de défense.

Je l'savais énumère tous les métiers que l'ami qui se dit poète refuse de faire:

07-061 Un poète peut pas chauffer un truck
 Un taxi faire des factures la vaisselle
 Les poubelles répondre à' porte au téléphone
 Quand on travaille tout le temps
Ça vaut pas la peine de vivre

Conformément à l'idée maintes fois développée dans les romans de Ducharme, le personnage ne se sent pas apte au travail, vu comme une activité triviale qui nuit au développement personnel et empêche de profiter de la vie.

Par ailleurs, Ducharme met en scène des artistes et donne une description très réaliste du métier de chanteur, dans *Je veux d'amour*. Les préoccupations monétaires, contractuelles, partagent l'avant-scène avec des considérations plus personnelles pour ce chanteur de cabaret

contrastant grandement avec le chanteur vedette, qui menace de lancer «son set de drums» dans la foule et qu'on aura reconnu sans qu'il soit nommé. Il s'agit d'une allusion biographique à l'épisode parisien tumultueux de Robert Charlebois dans *Le violent seul*.

En outre, les personnages qui se sont résignés à travailler ressemblent à des prisonniers amers et désabusés, ayant perdu le sens de la jouissance de la vie:

02-013 On revient du bureau on est crevé
 Plus le temps plus la tête à voyager
 On bataille on chamaille on travaille à gagner sa vie
 Puis on s'aperçoit que l'on a perdu le goût
 Qu'est-ce qu'on a qu'est-ce qu'on fait affalés devant
 la télé
 On n'a pas vu sept huit neuf ans passer

Enfin, plusieurs vocables représentant des métiers apparaissent dans le catalogue de couples fantaisistes d'*Heureux en amour* et ne doivent leur présence qu'à l'effet comique qu'ils suscitent:

05-014 Des polices montées et des chanteurs descendus

05-030 Des moutons noirs des blanchisseuses

05-033 Des plongeurs avec des hôteses de l'air
 Des parachutistes avec des réceptionnistes

05-036 Des pique-niqueuses des hommes-sandwichs

05-040 Des va-nu-pieds et des topless

05-042 Des pharmaciens des paquets de nerfs
 Des faces à claques et des boxeurs

05-047 Des tennismen et des ballerines
 Des skieuses de fond et des motards flyés
 Des anarchistes avec des anesthésistes

Tremblay

L'excellente dispersion du verbe **travailler** (7 N dans 5 chansons) indique déjà l'importance capitale de ce réseau sémantique dans le corpus de Tremblay; l'examen des contextes révélera en outre que, contrairement à Ducharme, Tremblay met en scène le monde ouvrier qu'il nous donne littéralement à voir. Ainsi, la **manufacture** où travaille la **sauceuse de chocolat** nous est décrite en détail, avec les outils dont elle se sert. Dans *Après la crise*, il insiste sur l'aspect monétaire (**cennes, piasse, valoir**) du **travail** ou, devrait-on dire, de l'exploitation des travailleurs. Enfin, Tremblay fait une place de choix à la description d'un travail non valorisé - et non rémunéré: le travail de la femme au foyer, dénoncé comme un esclavage de plus dont la femme devra se libérer:

31-019 J'connais pas mes enfants
 Eux autres me connaissent pas
 On se voit aux repas
J'travail le reste du temps

25-013 Quand j'ai marié Albert
 C'était pour y donner
 Tout c'que je savais faire
 Des enfants ben élevés
 Si j'ai tant **travaillé**
 Malgré la grande misère

Chus ben récompensée
Chus quatorze fois grand-mère

33-018 **J'ai donné trop de sueurs**
À ta toute-puissance
J'ai versé trop de pleurs
Sur mes rares jouissances

vii. La croyance religieuse, l'église et le surnaturel

D: démons (1), enfer (1), paradis (fig.)(1).

T: ave (fig.)(1), bonyeu (1), carême (1), clochers (1), curé (1), damnés (fig.)(1), demander pardon (1), enfants de choeur (fig.)(1), pieux (1), prêtre (1), prône (1), religieuse (1), yable (1).

Tandis que Ducharme utilise seulement trois vocables du vocabulaire religieux pour créer autant d'images qui n'ont d'ailleurs plus rien à voir avec la religion, Tremblay en égrène une bonne douzaine dans 10 de ses 13 chansons. Cette seule observation suffit à montrer l'énorme différence dans le traitement de ce thème, la religion étant réduite à un aspect métaphorique chez Ducharme et gardant souvent, au contraire, un sens propre chez Tremblay.

Fidèle à son habitude, Ducharme n'hésite pas à donner une image caricaturale d'un certain sujet, ici la religion catholique avec son **paradis**, son **enfer** et ses **démons**, pour traiter quelques-uns de ses thèmes de prédilection: la solitude assortie de regrets, l'urgence de l'amour et le rejet amoureux:

- 01-001 Le cendrier rempli
 Sur le côté du lit
 Des nuits à cigarettes
 Où les **démons** s'ennuient
 Un vieux relent de regret
 Où la fumée s'entête
 Le temps qui brûle après
 Qu'on écrase et qu'on jette
- 09-047 J'veux d'l'amour
En enfer
 Quand j'suis soûl
 Sous la table
 Plus r'gardable
 Plus parlable
 J'veux d'l'amour
- 15-010 Ce n'est pas en souffrant qu'on me séduit
 En gémissant qu'on réussit
 On n'entre pas **au paradis**
 En se traînant mais en courant et en dansant
 Cours-y donnes-y vas-y

Certains vocables religieux sont aussi employés au sens figuré chez Tremblay. L'ouvrière se demande par exemple si elle doit se mettre à réciter des **ave** au lieu de se révolter. Ces ave symbolisent le repli et la soumission enseignée par la religion catholique aux opprimés .et s'opposent à l'action que nécessite leur condition d'exploités. Signalons encore l'emploi de la litote désignant les photos pornographiques qui sautent aux yeux, et au cœur, de la domestique naïve :

- 23-013 Quand chus rentrée dans son château
 J'ai eu comme un grand coup au cœur
 Y'avait beaucoup de belles photos
 Qui montraient pas **des enfants d'choeur**

Cela dit, la plupart des termes religieux conservent leur sens propre, chez Tremblay, ce qui ne devrait pas étonner dans un corpus qui dépeint une société traditionnellement attachée à la religion et qui, tout en cherchant à se défaire de son influence, en reproduit encore pendant des décennies les schèmes et l'imagerie. Ainsi, pour la «sauceuse», l'année continue de se dérouler conformément au cycle liturgique: pour montrer que le travail à la biscuiterie n'arrête jamais, elle fait référence au **carême**. Par ailleurs, la grand-mère est fière d'avoir une fille chez les soeurs, donc **religieuse**; le **curé** incarne son rôle traditionnel de promoteur de la famille nombreuse; les **clochers**, contre toute attente, participent à l'émoi de l'émancipation de la femme dont c'est bien plus que la fête:

26-006 Montréal est sens dessus dessous
Les clochers ont même fait leur part
 C'est ma fête tous les oiseaux sont fous

C'est ma fête ben oui ma fête à moi
 Peu importe l'heure pis même l'année
 Les écureuils sont en émoi
 Les moineaux **sacrent comme des damnés**

On voit dans la même citation un autre emploi figuré, auquel s'ajoutent ces comparaisons et métaphores dont un des termes provient du vocabulaire religieux, preuve incontestable de l'omniprésence du sacré dans l'inconscient collectif québécois:

27-005 Tu traînes au coin d'la table
 Toute la maudite soirée
À sacrer comme un yable
 En r'gardant la TV
 Chus tannée

- 33-039 Car tu me l'avais dit
 Tel un prêtre en son prône
 Le soleil est **maudit**
 La nuit est ton royaume
- 34-013 J'aurais voulu hurler en pleine Grande-Allée
 Cet homme est mon amant pouvez-vous avaler
 Cette vérité simple ou vous faut-il encore
 Sous **des pieux mensonges** enterrer nos deux corps

En terminant, il n'est pas indifférent que la tante Marie-Blanche choisisse le dimanche pour ses fugues extraconjugales, signe supplémentaire de transgression qui mène à sa libération sexuelle.

c) **Les rapports sociaux**

i. **Les coutumes et le comportement**

D: caler (1), faire le fou (1), y viennent fous (1).

T: laisser (15), donner (7), errance (6), changer (2), biais (1), célébrer (1), chanter (1), complice (1), détour (1), essayer (1), étaler (1), ignorer (1), manie (1), nuire (1), remarquer (1), remettre (1), rôle (1), savoir (1), se garder (1), se moquer (1), se passer de (1).

ii. **Les activités et les loisirs**

D: radio (4), télévision (2), vues (aller aux)(2), allumer (la télévision)(1), aréna (1), bonhomme de neige (1), bordel (1), chriscraft (1), deux femmes en or (1), écouter (de la musique)(1), estivantes (1), éteindre (la radio)(1), faire un saut (au Maroc)(1), faire jouer (de la musique)(1), gagner (un match)(1), leçons de piano (1), L'Initiation (1), loisirs (1), nage

(1), organiser (ses loisirs)(1), patins (modulaires)(1),

puck (1), samba (1), ski (1), skidoo (1), stéréo (1), télé (1), tour d'auto (1), tour d'la terre (1), tour du bloc (1), tour du forum (1), tour du monde (1), vacances (1), voyager (se droguer)(1), windsurf (1).

T: se bercer (5), boîte à images (télévision)(1), cinéma (1), clubs (1), danser (fig.)(1), lire (1), regarder la TV (1), soft shoe (1), vues (aller aux)(1).

iii. Les arts

D: artiste (2), demandes spéciales (2), batteur (1), bravos (1), chanter (1), chanteur (1), choux (fig.)(1), coups (1), drums (set de)(1), fans (1), groupe (1), hit parade (1), micros (1), poète (1), rock (1), salles (1), spectacle (1), succès (1), vues (d'fesses)(1).

T: cinéma (1).

Les dernières divisions du système de classement onomasiologique révèlent des contrastes flagrants entre le monde moderne dépeint par Ducharme, où abondent les arts et les loisirs, et celui de Tremblay, où ils se résument à quelques activités banales, comme **se bercer**, **lire** et **regarder la télévision**.

Les personnages de Ducharme sont branchés sur le monde moderne des média (**radio**, **télévision**, **journaux**), consomment une abondance de produits culturels (**musique**, **vues** (cinéma)) et s'adonnent à toutes sortes de **loisirs**: **chriscraft**, **ski**, **skidoo**, **patin** et **windsurf**. Et ceux qui ne peuvent partir en **voyage** (**faire le tour du monde** ou **un saut au Maroc**) peuvent toujours faire un **tour d'auto** ou **voyager** grâce aux **drogues**.

Enfin, les **leçons de piano** et la construction de **bonhommes de neige** occupent les enfants de l'œuvre qui **savent organiser leurs loisirs**.

Nous avons déjà traité des arts dans la section du travail et nous serons amené à y revenir au chapitre suivant, car plusieurs vocables sont des anglicismes.

d) Le comportement antisocial

i. La déception, la violence, le crime, la punition

D: **bastard son of a bitch (1), bavure (fig.)(1), beau (ça s'ra pas)(1), boire (1), brûler (1), bum (1), cris (christ, juron)(1), décolle ti-boutte (1), déménage dans la poubelle (1), dépasser (les bourgeois) en klaxonnant (1), dérober (1), eau de vaisselle (fig.)(1), étole (1), fais le mort (1), grosse Corvette tite quéquette (1), jette toé (1), jouer des tours (1), maudit chien pourri sale (1), maudit flanc-mou (1), maudit qu't'es vache (1), mauditte pâte-molle [sic](1), m'a crier dans toutes les radios (1), m'a faire v'nir toutes les ambulances (1), m'a fesser sur n'importe quel (1), m'a finir par n'avouair assez (1), m'a finir par pu toffer ça (1), m'a finir par tout sacrer là (1), m'a leur casser toutes leurs vitrines (1), m'a m'promener tout nu dans la rue (1), m'a vous pitcher mon set de drums (1), m'as continuer d't'haïr (1), m'as m'fâcher net fret sec (1), m'as t'bûcher (1), m'as t'cochonner (1), m'as t'écraser dans un char d'l'année (1), m'as t'étamper (1), m'as t'faire mal (1), m'as t'geler (1), m'as t'goudronner (1), m'as t'hacher (1), m'as t'met dans un jet m'as l'faire tomber (1), m'as t'piquer (1), m'as t'plafonner (1), m'as t'rire au nez (1), m'as t'sectionner (1), m'as t'tamponner (1), méchant (1), mets-toé au panier (1), Mic-mac (1), mordre (1), moustache de graisse (1), ordure (fig.)(1), ôte-toé (1), plus parlable (1), plus regardable (1), raclure (fig.)(1), révolté (1), rognure (fig.)(1), soûl (1), tache (1), tache de graisse (1), tuer (1), violent (1), watch toé (1),**

T: sacrer (4), bêtises (3), hurler (3), accrocher (1), ah (1), attraper (1), bonyeu (1), casser (1), claques (1), faire sauter (1), grimaces (1), insulter (1), pétard mouillé (fig.)(1), plonger (1), rire (en pleine face)(1), sacrer (le feu)(1), tirer (les moustaches)(1), vengeance (1), victime (1), volée (1) voleurs (1).

ii. La guerre

D: Ø

T: canon (1), tambours (1), trêve (fig.)(1).

Enfin, le comportement antisocial est une section beaucoup plus riche chez Ducharme que chez Tremblay, où elle se limite aux quelques jurons et gros mots (**bêtises**) que laissent entendre les ouvriers et les époux frustrés et aux mauvais traitements que les ouvrières infligent à leur patron, mais en rêve seulement. Dans plusieurs chansons de Ducharme, les injures, les jurons et les menaces pleuvent (*Mon pays, J't'haïs, Le violent seul, Le révolté*) et dessinent un univers violent, quoique caricatural, un peu à la manière des bandes dessinées. Nous y reviendrons au chapitre suivant, mais soulignons déjà le comportement du «violent seul». Excédé des insipidités qu'on lui sert à la télévision et au cinéma, le personnage prévient qu'il ne pourra contenir plus longtemps sa violence, qu'il voit déjà se déchaîner gratuitement:

21-011 M'a finir par n'avouair assez
 Je vais finir par en avoir marre
 M'a finir par pu toffer ça
 M'a finir par tout sacrer là
 J'en ai plein mon **crisse** de casse
 De La Cabane à Midas

Chu pu capable d'y voir la face
J'voudrais donc pas être à sa place

Chut allé voir «Valérie»
Deux minutes pi chu sorti
Chu allé voir «Deux femmes en or»
J'ai pas trouvé ça trop fort
[...]
Les vues d'fesses ça vaut pas l'cul
J'remettrai pu les pieds aux vues

Le monde sont mieux d'se watcher
Toutes leu' vitrines m'a leu' casser
M'a fesser su' n'importe quel
Y vont savoir comment j'm'appelle
M'a m'promener tout nu dans 'rue
Quand chu tanné chu pas gêné
[...]

Ça n'sera pas un cadeau
En d'autres mots ça s'ra pas beau
Ça va sortir par mille micros
M'a crier dans toutes les radios
M'a vous pitcher mon set de drums
Ça va encore faire un **hostie** d'drame
J'aime pu rien pi j'ai pu d'fun
J'veux pu rien savoir de personne

Dirigée contre la société (bris de la propriété privée, agression corporelle, indécence, perturbation de l'ordre public), elle s'abat en une tempête verbale de jurons (**crisse**, **hostie**), d'anglicismes et de contractions («M'a finir par pu toffer ça», «le monde sont mieux d'se watcher», «M'a vous pitcher mon set de drums») et d'expressions imagées («J'en ai plein mon crisse de casse», «Les vues d'fesses, ça vaut pas l'cul», «Ça n'sera pas un cadeau», «J'veux pu rien savoir de personne»). On aura reconnu, au

dernier couplet, l'allusion à l'anecdote désormais célèbre de Charlebois lançant sa batterie sur les spectateurs de l'Olympia lors de son premier passage à Paris. Clin d'oeil du parolier à l'interprète dont on trouvera d'autres exemples dans *L'hiver de force*⁵¹, et qui fait écho aux jeux langagiers du premier couplet, où sont juxtaposées les expressions synonymes française et québécoise, procédé qu'affectionne Ducharme:

21-011 **M'a finir par n'avouair assez**
 Je vais finir par en avoir marre
 M'a finir par pu toffer ça
 M'a finir par tout sacrer là

Par ailleurs, Tremblay emprunte au vocabulaire de la guerre (**canon**, **tambours**) pour montrer que l'entrée des femmes dans l'Histoire est vue comme une victoire, un événement digne d'être célébré en grande pompe:

26-035 C'est ma fête ben oui ma fête à moi
 Les **canons** tonnent les **tambours** battent
 Quel âge que j'ai j'pense qu'y'a un trois
 Quequ'part avant ou après le quatre

26-039 *Saviez-vous ça qu'j'étais heureuse*

26-040 Le saviez-vous hein le saviez-vous
 26-041 Saviez-vous ça que chus pus peureuse
 26-042 Le saviez-vous hein le saviez-vous

⁵¹ Tout nus, tout mouillés, marcher l'un derrière l'autre de bout en bout de l'appartement. Allumer la radio et marteler nos pas en rythme avec *Dolorès ô toi ma douloureuse*, le hit de Robert Charlebois. p.151.

26-043 Excusez-moi j'ai un rendez-vous

Écrite en 1974, *C'est ma fête* exprime la renaissance, les nocés joyeuses de la femme avec la vie et devient, en définitive, l'hymne à la libération de la femme auquel les accents d'orgue, en final, donnent toute sa solennité. Le texte joue habilement, en les dépassant, sur les représentations de la fête et nous présente le sujet immense de l'émancipation des femmes sous la forme anecdotique d'une journée d'anniversaire: la fête est bien, au premier degré, l'anniversaire de naissance du personnage, mais aussi, au second degré, le jour qui marque la venue au monde de la femme, de toutes les femmes libérées de la peur.

CHAPITRE V

LE VOCABULAIRE CONTRIBUANT À L'ÉVOCATION DU CADRE

Tout ce qui précède aboutit à l'évocation du cadre des chansons qui repose essentiellement sur l'étude des listes qui n'ont pas encore été exploitées, celles des noms propres, des interjections, des anglicismes et des québécoismes. En raison de leur fonction expressive certaine, les vocables de ces catégories lexicales offrent des matériaux de choix à l'auteur qui cherche à dépeindre un milieu particulier ou une couche sociale ou à évoquer une certaine ambiance. Bien que distinctes, ces catégories ne sont toutefois pas étanches et des recoupements existent, un mot étant à la fois un anglicisme et un nom propre (**Oldsmobile**, **The Who**), une interjection et un anglicisme (**fly**, **choux**) ou encore un québécoisme et une interjection (**enwouaille**). Contrairement à la démarche que nous avons suivie au chapitre précédent, où nous alternions pour les comparer les réseaux sémantiques dans les deux œuvres, nous allons d'abord étudier tout le vocabulaire qui contribue à l'évocation du cadre des chansons de Ducharme afin d'en dégager une image la plus nette possible, puis nous ferons de même pour Tremblay.

Nous commençons par l'étude des noms propres qui, en raison des associations immédiates et aisément reconnaissables dont ils sont dotés, font une contribution importante au cadre d'une œuvre. En nommant des personnes et des lieux, l'auteur colore l'univers qu'il présente.

Tableau 19 - Les noms propres

	DUCHARME		TREMBLAY		DUCHARME ROMANCIER
1	Ritz	8	222	13	Nicole
2	*Montréal	4	Marie-Blanche	12	Roger (Degrandpré)
3	Waldorf	3	Roger	12	Petit Pois
4	Farrah	2	*Montréal	9	Laïnou
5	Limoilou	2	France	7	Maskinongé
6	Lynda	2	Français	6	(encyclopédie) Alpha
7	Lyndsay	2	René	4	Bloody Mary
8	Mexico	2	Dubois	3	Brasilia
9	Saint-Denis	2	Albert	2	Café 79
10	Angleterre	1	Anne Gervais	2	Pierre Dogan
11	Étienne Asselin	1	Cree(s)	2	*Montréal
12	Astoria	1	Québec	2	Paris
13	Stéphane Aubin	1	Angèle D'Amour	1	Thalassa Bar
14	Bahamas	1	*Grande-Allée	1	(rhum) White Sails
15	Bernie Bédard	1	L'hiver de force	1	Armée du Salut
16	Beyrouth	1	Larouche	1	(le roi) Baudouin
17	Bouvillon	1	Madeleine	1	Beaux-Arts
18	Maurice Brouillard	1	Médor	1	Camaro Super-Sport
19	Cacharel	1	Mistinguett	1	Chevrolet Biscayne
20	Café Campus	1	Mitsou	1	Conseil des Arts
21	Marcel Cantin	1	Muriel Millard	1	
22	Champoux	1	Pit	1	

23	Louis Chèvrefils	1	Prince Charmant	1	
24	Chevy	1	Rome	1	
25	Cointreau	1	Saskatoon	1	
26	Coke	1	Viger	1	
27	Corse	1	Whippet	1	
28	Cortina	1			
29	Corvette	1			
30	François Courcy	1			
31	Couvrette	1			
32	Craven A	1			
33	Dapper Dan	1			
34	Joseph Débande	1			
35	Deux femmes en or	1			
36	Dionne	1			
37	Drummondville	1			
38	Guy Durivage	1			
39	Elle	1			
40	Esquimaux	1			
41	États	1			
42	Feeling	1			
43	Freddie Fafard	1			
44	Vincent Forget	1			
45	Fréchette	1			
46	Frobisher Bay	1			
47	GMC	1			
48	Tony Gadouas	1			
49	Gaston	1			

50	Omer Giroux	1			
51	*Grande-Allée	1			
52	Abraham Groulx	1			
53	Ground [sic]	1			
54	Guy	1			
55	Hanover Picnic	1			
56	Ginette Harnois	1			
57	Denise Héroux	1			
58	Hit Parade	1			
59	Hom	1			
60	Hyatt	1			
61	Hydro	1			
62	Ibiza	1			
63	L'Initiation	1			
64	Super Jaimie	1			
65	Michel Joly	1			
66	Jules	1			
67	Desneiges Lacroix	1			
68	Jacqueline Lalande	1			
69	Francine Lamy	1			
70	Lancôme	1			
71	Lavaltrie	1			
72	Ledoux	1			
73	Hubert Lepage	1			
74	Lévesque	1			
75	Lolitas	1			
76	Longueuil	1			

77	Lui	1			
78	Mae-Wests	1			
79	Luis Mariano	1			
80	Maroc	1			
81	René Marois	1			
82	Colette Martel	1			
83	Matabechouan	1			
84	Miami	1			
85	Midas	1			
86	Mississippi	1			
87	Fernand Mondor	1			
88	Montréal-Matin	1			
89	Mustange	1			
90	Narcisses	1			
91	Natashquan	1			
92	Oldsmobile	1			
93	Pauline	1			
94	Pearson	1			
95	Peel	1			
96	Jean-Guy Picard	1			
97	Plattsburg	1			
98	Henri Poupart	1			
99	Albert Prieur	1			
100	Queens	1			
101	RCA	1			
102	Raymond	1			
103	Claudette Rémy	1			
104	Repentigny	1			

105	Suzelle Richard	1			
106	Richelieu	1			
107	Rigaud	1			
108	Paul Robillard	1			
109	Rousseau	1			
110	Alexis Roux	1			
111	Saint-Jean	1			
112	Saint-Laurent	1			
113	Jean Saint-Martin	1			
114	Sainte-Catherine	1			
115	Saintes-Nitouches	1			
116	Jean Sansregret	1			
117	Laura Secord	1			
118	Seven-Up	1			
119	Pierrette Sicard	1			
120	Julot Sirois	1			
121	Pierre-Paul Soucy	1			
122	Steinberg	1			
123	Strangers in the Night	1			
124	Tarzans	1			
125	Johnny Toupin	1			
126	USA	1			
127	Valérie	1			
28	Gilbert Valois	1			
129	Vaudreuil	1			
130	Victoriaville	1			
131	Who	1			
132	Wonder Woman	1			

133	Yamachiche	1			
134	Yamaska	1			
135	Yvon	1			
136	Led Zeppelin	1			
	TOTAL	154 N		89 N	

Les noms propres

On remarque un usage extrêmement contrasté des noms propres de la part de nos deux auteurs. Un coup d'oeil à la liste ci-dessus nous indique que Tremblay n'en emploie qu'un nombre limité, 27 V, alors que Ducharme en use abondamment, pour ne pas dire qu'il en abuse: 136 V. Ce qui correspond, comme l'indique le tableau 7, à des pourcentages respectifs de 3% pour Tremblay et de 12% pour Ducharme. Cette valeur se démarque de celles de tous les autres auteurs pour lesquels nous possédons des données, à savoir Brassens, 5,5%, Brel, 6,1%, Ferré, 6%, Ducharme romancier, 3%, Renaud, 2%, et Guèvremont, 4%. Ducharme emploie donc dans ses chansons beaucoup plus de noms propres différents que quiconque et nous analyserons ce phénomène un peu plus loin.

Si l'on considère plutôt le nombre total d'occurrences (154 N), on constate que Ducharme se comporte comme tous les autres, son pourcentage de noms propres, évalué à 3%, équivalant à peu près aux 2% de Tremblay, Brassens, Brel, Ferré et de Ducharme romancier et au 4% de Renaud et de Guèvremont. L'écart ou l'originalité perçue chez

Ducharme provient donc de l'emploi immodéré qu'il fait de noms propres différents (dont 127 sont d'ailleurs des hapax), ce qui contribue à l'éclatement du cadre typique de ses chansons. Ducharme nomme beaucoup, mais ne fixe rien. Nous y reviendrons.

En revanche, Tremblay mentionne beaucoup moins de noms de personnes ou de lieux, mais il fixe beaucoup mieux le cadre de ses chansons, entre autres en employant souvent le même nom. Il s'ensuit une impression de familiarité avec les lieux, et avec les personnages surtout, que nous n'éprouvons pas chez Ducharme. Nous avons déjà noté cette tendance à la concentration dans le vocabulaire de Tremblay, comparée à une dispersion certaine pour Ducharme. Le même phénomène se remarque pour les noms propres, comme en font foi la liste des noms propres et les tableaux 7, 8 et 26 et 28. On peut y voir, en effet, que, parmi les 250 mots les plus fréquents, Tremblay emploie 11 noms propres, ce qui montre bien qu'il réutilise souvent les mêmes noms, tandis que Ducharme fait exactement le contraire: seulement 3 de ses noms propres figurent parmi ses 250 vocables les plus fréquents. À titre de comparaison, les noms propres occupent les 47^e, 51^e, 53^e, 71^e, 88^e, 109^e, 164^e, 191^e, 224^e, 225^e et 241^e rangs chez Tremblay, alors qu'ils ne figurent qu'aux 86^e, 164^e et 180^e rangs chez Ducharme, c'est-à-dire qu'ils y sont moins nombreux et moins haut dans les listes. De plus, ces trois noms propres désignent des lieux, **Montréal** (4) et deux hôtels, le **Ritz** (8) et le **Waldorf** (3), alors que les noms propres les plus fréquents de Tremblay désignent surtout des personnes, ce qui ajoute à l'aspect plus humain de son univers, comme nous allons maintenant le voir en subdivisant les noms propres en quelques catégories afin de les étudier plus en détail.

Seuls deux noms propres sont communs aux deux listes, **Montréal** et la **Grande-Allée**, indication que le Québec, et Montréal en particulier, est bien le cadre habituel des chansons. **Montréal** se trouve aussi dans la liste de Ducharme romancier et, bien qu'il n'apparaisse pas comme tel dans celle de Renaud, on le devine aux multiples allusions toutes plus précises les unes que les autres: le Mont-Royal, le Parc Lafontaine, le Pont Jacques-Cartier et les rues Doulton, Iberville, Jeanne-Mance et Saint-Denis. Comme on pouvait s'y attendre, **Montréal** ne figure pas dans la liste de Guèvremont, qui décrit le monde rural du Chenal du Moine.

Les mots servant à l'évocation du cadre des chansons de Ducharme

Les personnages féminins

Farrah	2
Lynda	2
Lyndsay	2
Ginette Harnois	1
Denise Héroux	1
Desneiges Lacroix	1
Jacqueline Lalande	1
Francine Lamy	1
Lolitas	1
Colette Martel	1
Pauline	1
Claudette Rémy	1
Suzelle Richard	1
Saintes-Nitouches	1
Pierrette Sicard	1
Super Jaimie	1
Wonder Woman	1

Des 17 noms propres désignant des femmes, trois seulement sont répétés, pour un total de 19 occurrences. Il s'agit des trois vedettes de télévision américaines (**Farrah, Lynda, Lyndsay**) dont s'est vainement entiché le narrateur de la chanson *Ritz. Wonder Woman* et **Super Jaimie** viennent compléter le tableau des vedettes dans la même chanson, pendant que des **Lolitas** et des **saintes-nitouches** représentent des types plutôt que des personnages précis; ces deux noms propres apparaissent d'ailleurs dans le catalogue de couples humoristique de *Heureux en amour*. Les neuf autres noms de personnages féminins surgissent dans *Manche de pelle*, autre chanson-catalogue, construite sur l'énumération de pas moins de 38 noms complets, prénoms et patronymes, et qui frappe par l'impression d'anonymat qui s'en dégage. Seule **Pauline**, avec laquelle le narrateur du *Révolté* partage ses activités de hippie, représente un personnage présent dans les chansons.

Les personnages masculins

Étienne Asselin	1
Stéphane Aubin	1
Bernie Bédard	1
Maurice Brouillard	1
Marcel Cantin	1
Champoux	1
Louis Chèvrefils	1
François Courcy	1
Couvrette	1
Joseph Débande	1
Dionne	1
Guy Durivage	1
Freddie Fafard	1
Vincent Forget	1

Fréchette	1
Tony Gadouas	1
Gaston	1
Omer Giroux	1
Abraham Groulx	1
Ground [sic]	1
Michel Joly	1
Jules	1
Ledoux	1
Hubert Lepage	1
Lévesque	1
Luis Mariano	1
René Marois	1
Fernand Mondor	1
Narcisses	1
Pearson	1
Jean-Guy Picard	1
Henri Poupart	1
Albert Prieur	1
Raymond	1
Paul Robillard	1
Rousseau	1
Alexis Roux	1
Jean Saint-Martin	1
Jean Sansregret	1
Julot Sirois	1
Pierre-Paul Soucy	1
Tarzans	1
Johnny Toupin	1
Gilbert Valois	1
Who	1
Yvon	1
Led Zeppelin	1

Ducharme mentionne 47 hommes, mais aucun n'apparaît plus d'une fois. Cette simple constatation indique déjà qu'aucun personnage n'est plus important qu'un autre dans cet univers anonyme où tout est interchangeable, y compris le «gars ben ordinaire», antihéros ducharmien

par excellence. De ces 47 occurrences, 29 appartiennent au catalogue de noms propres que constitue *Manche de pelle*.

Ducharme s'en donne à cœur joie dans cette énumération de 38 prénoms et patronymes, certains vraiment hilarants (**Joseph Débande**) et moqueurs (**Abraham Groulx**), allusions à Saint-Joseph et au chanoine Lionel Groulx? qui, en faisant défiler tout un pan de la société québécoise, en révèlent certains aspects insolites, incongrus ou même risibles. Un fil conducteur, si ténu soit-il, semble se profiler dans la succession de noms propres: il s'agit d'allusions stéréotypées au Québec, en particulier à son climat (**Fa frett' on gèle**), à ses familles qui se multiplient et dont les valeurs se perpétuent, peut-être un peu bêtement? (**Louis Chèvrefils Tel père tel fils**) et à son attachement légendaire à la religion - dont il est temps de se défaire? (**Desneiges Lacroix Faut faire de quoi [...] Albert Prieur On a pas peur**). La longue parade de noms propres se clôt sur cet avertissement: «**J'vous avertis C'est pas fini**», rappelant que la ronde des patronymes qui a pu nous sembler interminable pourrait s'allonger encore ou que le peuple québécois est encore bien vivant, pour le meilleur et pour le pire, notamment avec ses «quétaineries» illustrées ici par l'onomastique. Car Ducharme semble avoir privilégié les sons les moins nobles, en particulier les nasales, et le suffixe -ard pour faire ressortir le manque d'esthétisme dans le choix des noms et le ridicule qui en découle, comme en font foi les exemples suivants:

12-017

Fernand Mondor
Henri Poupart
Pierrette Sicard
Encore Encore

ou

12-025 **Freddie Fafard**
Suzelle Richard
Jean-Paul Picard
Paul Robillard

et

12-037 **Étienne Asselin**
Johnny Toupin
Bernie Bédard
Maurice Brouillard

Il n'a pas manqué non plus de montrer l'influence de l'anglais jusque dans les noms propres, à preuve les **Bernie, Freddie, Johnny et Tony** qui, accolés à des patronymes bien français, ne jurent peut-être pas tant par le choc des langues que par les assonances et allitérations plus ou moins heureuses qu'ils suscitent: **Freddie Fafard, Tony Gadouas, Johnny Toupin, Bernie Bédard**. Ces prénoms à la forme diminutive constituent des signes de familiarité, comme le sont aussi les **Julot, Francine, Claudette, Suzelle et Pierrette** qu'on trouve ailleurs dans la chanson.

Enfin, soulignons que sous ces apparences fantaisistes et ironiques évidentes, se cachent les noms de deux amis de Ducharme, guère moins risibles que les autres. En effet, **Bernie Bédard et Freddie Fafard** figurent dans le film *La vie a du charme*⁵² dans lequel ils témoignent de leur amitié pour le mystérieux écrivain.

Après cette longue parenthèse, revenons à nos personnages masculins, dont neuf autres occurrences surgissent aussi dans des énumérations,

⁵² Jean-Philippe Duval, *La vie a du charme*, 1992.

procédé stylistique cher à Ducharme. Dans *Je l'savais*, la série de patronymes représente autant d'obstacles au narrateur velléitaire:

07-013 Le mond' sont tous méchants
 Y cherch' à nous caler
 Je sais
 Je sais
 Champoux Ledoux
 Fréchette Couvrette
 Dionne Steinberg Richelieu
 Lévesque Laura Secord
 Tout ça dans l'même voyage
 Ça vaut pas la peine de vivre

On n'aura pas manqué de noter que les quatre derniers éléments de cette liste comportent des connotations commerciales ou politiques.

Dans *Que c'est que c'est*, trois prénoms en cascade désignent les rivaux amoureux du narrateur, qui n'a pas de succès auprès de la fille qu'il courtise. La formule «Dans le vieux bazou d' Pearson» contient une allusion politique, tandis que trois mentions se trouvent à cheval sur les catégories des noms propres et des noms communs, comme l'indiquent entre autres l'emploi de minuscules et l'accord en nombre; les mots sont sentis comme des noms communs et, de toute façon, représentent des types plutôt que des personnages:

15-044 C'pas des **Tarzans** quand ils pleurnichent

10-022 Fais pas l'**jules** ou j'te brûle

05-039 Des **saintes nitouches** et des **narcisses**

Enfin, comme il l'avait fait pour ses personnages féminins, Ducharme présente des personnalités, six au total, issues du monde du sport (**Rousseau**), du cinéma (**Girouard**), de la télévision américaine (**Tarzans**) et surtout de la chanson (**Luis Mariano**, **The Who** et **Led Zeppelin**). S'il touche au sport préféré des Québécois, le hockey, et fait allusion à la vogue des films pornographiques des années 1970, l'influence étrangère se fait sentir dans le domaine musical, avec les groupes *rock* anglais et américain.

Somme toute, Ducharme nous présente des types: le hippie pseudo-révolté, le travailleur fainéant, l'ami flagorneur ou déprimé, l'adulte blasé, amer ou nostalgique, le quidam mésadapté, le consommateur débridé, le chanteur désespéré, le mari cocu ou le partenaire déçu, l'amoureux irréaliste ou insatisfait, le violent seul. Aucun de ces types n'est nommé, les noms étant réservés aux personnages figurant dans les énumérations, qu'il exploite à fond. Paradoxalement, Ducharme ne décrit pas les personnages qu'il nomme, et inversement il ne nomme pas ceux qu'il décrit.

L. Hantrais a relevé une trentaine de références littéraires ou mythologiques dans les chansons de Brassens; nous n'avons trouvé chez Ducharme qu'une allusion comique à **Narcisse** (05-039 Des saintes nitouches et des narcisses), et chez Tremblay, une allusion ironique au **Prince Charmant**, qui se révèle un **pétard mouillé**, ainsi qu'une mention de *L'hiver de force*, roman de Ducharme. On observe qu'en général les références artistiques et spectaculaires ont remplacé les références littéraires ou mythologiques dans nos corpus plus modernes et ce, surtout

chez Ducharme. On y trouve, en effet, plusieurs références à la chanson populaire: chanteurs ou formations musicales (**Luis Mariano, The Who, Led Zeppelin**), titres (**Mexico, Strangers in the night, Feeling**) ou encore mention du **Hit Parade**.

Le cinéma et la télévision sont très présents, grâce aux vedettes ou personnages de séries américaines (**Farrah, Lynda, Lyndsay, Wonder Woman, Super Jaimie et Tarzan**), tandis que la télévision d'ici fait figure de parent pauvre, n'étant mentionnée que pour être dénigrée:

21-015 J'en ai plein mon criss de casse
 De la **cabane à Midas**
 Chu pu capable d'y voir la face
 J'voudrais donc pas être à sa place

Et, dans la même chanson, Ducharme témoigne de la mode de films pornographiques qui a eu cours au Québec dans les années 1970, époque contemporaine de l'écriture de ses chansons:

21-019 Chu t'allé voir **Valérie**
 Deux minutes pi chu sorti
 Chu allé voir **Deux femmes en or**
 J'ai pas trouvé ça très fort
 J'ai pas vu **L'Initiation**
 Paraît qu'**Girouard** est ben bon
 Les vues d'fesses ça vaut pas l'cul
 J'irai pu jamais aux vues

Ainsi, les trois films les plus populaires d'alors sont mentionnés, de même que l'une de ses vedettes, le tout assorti d'une critique aussi habile que comique, servie dans une de ces formules heureuses et laconiques qui

sont la marque de commerce de Ducharme: « Les vues d'fesses ça vaut pas l'cul».

Les noms de lieux

Villes, villages, rues et autres lieux du Québec:

[hôtel] Ritz (Mtl)	8
Montréal	4
Limoilou	2
rue Saint-Denis (Mtl)	2
[restaurant] Bouvillon (Mtl)	1
[bar] Café Campus (Mtl)	1
Drummondville	1
Grande-Allée (Québec)	1
[rue] Guy (Mtl)	1
[hôtel] Hyatt (Mtl)	1
[magasin] Laura Secord	1
Lavaltrie	1
Longueuil	1
Matabechouan	1
Natashquan	1
[rue] Peel (Mtl)	1
[hôtel] Queens (Mtl)	1
Repentigny	1
[épicerie] Richelieu	1
Rigaud	1
rue Saint-Laurent (Mtl)	1
[rue] Sainte-Catherine (Mtl)	1
[épicerie] Steinberg	1
Vaudreuil	1
Victoriaville	1
Yamachiche	1
Yamaska	1
Total:	24 V, 36 N

Lieux situés hors du Québec:

[hôtel] Waldorf Astoria (N.Y.)	3
Mexico	2
Angleterre	1
Bahamas	1
Beyrouth	1
Corse	1
Cortina	1
États [-Unis]	1
la baie de Frobisher (T.N.O.)	1
Ibiza	1
Maroc	1
Miami	1
Mississippi	1
Plattsburg	1
USA	1
Total:	15 V, 18 N

Ducharme nomme une grande variété de lieux, au Québec et à l'étranger, bien que Montréal soit sans contredit le cadre de la majorité de ses chansons. Pour s'en convaincre, il suffit de relever les marques textuelles de la ville (noms de rues, de restaurants, de magasins, de bars, d'hôtels) ainsi que les allusions au système de transport en commun (le **métro** et la **ligne** [d'autobus] **55**) dans chacune des 21 chansons. Quinze d'entre elles renferment un ou plusieurs de ces indices, tandis que les autres restent bien québécoises, grâce à la langue employée (*Faut qu'ça change*, *Heureux en amour*, *J't'haïs*) ou aux références au climat

(*Première neige*). Seules *Insomnie*, et peut-être *Superficielle*, ne portent pour ainsi dire pas de traces du Québec.

Ducharme éparpille ses 136 noms propres dans toutes les chansons, sauf *Insomnie*. Comme la plupart sont des hapax, ils ne figurent que dans une chanson. Il en va de même pour les noms propres à fréquence plus élevée, qui n'apparaissent eux aussi, mais en se répétant, que dans une même chanson. **Montréal** constitue l'exception notoire, se trouvant dans deux chansons, indice de plus qu'elle est bien le cadre de l'œuvre lyrique. Cette tendance à la dispersion se trouve compensée par la manie de l'énumération qu'a Ducharme, qui, elle, amène une concentration des marques dans la même chanson.

Ainsi, à l'instar de *Manche de pelle* qui débite une litanie de noms de personnes, *Limoilou* contient onze noms de lieux précis, dont dix du Québec et un du grand nord canadien, Frobisher Bay, que Ducharme s'amuse à traduire en français, **la baie de Frobisher**, ce qui fait sourire le lecteur, peu habitué à voir écrits en français les toponymes des Territoires du Nord-Ouest. Quoi qu'il en soit, comme aucun des onze lieux mentionnés n'est décrit et que le personnage ne se fixe nulle part, il en résulte une impression d'espace éclaté.

De même, dans *J'veux d'amour*, le personnage-chanteur énumère les banlieues de Montréal où il s'est produit au cours de sa carrière de dix ans: **Longueuil, Vaudreuil, Repentigny, Lavaltrie**. La mention de **Beyrouth**, en plus d'élargir la problématique du manque d'amour à l'échelle mondiale, a pour effet d'accroître l'effet dramatique et l'urgence du cri désespéré de l'artiste, lequel réclame de l'amour immédiatement et

partout, même à **Beyrouth**, ville déchirée alors par la guerre civile. L'allusion à **Plattsburg**, en revanche, est plus réaliste: il s'agit en effet de l'endroit le plus proche pour une Montréalaise qui voulait obtenir un avortement dans les années 1970.

Malgré les nombreuses références étrangères qui contribuent à un certain éclatement du cadre, **Montréal** est bien le lieu principal décrit dans les chansons, et ce grâce à des notations précises. Ainsi, la ville nous apparaît dans toute son urbanité faite de **rues**, de **trottoirs**, de **gratte-ciel** et même de **poteaux**. La rue **Saint-Denis**, habilement associée au plaisir et au beau temps grâce à une métaphore efficace, déborde d'un trop plein de joie qui contraste avec l'humeur morose du personnage de *C'est pas sérieux*. *Fais-toi z'en pas* nous montre un quidam déprimé marchant tout seul sur le **trottoir**, empruntant le **métro** pour descendre à **Peel**, et prenant **un café à la pharmacie/ Au coin de Sainte-Catherine et Guy**. L'univers limité d'un ouvrier montréalais nous est révélé, dans *Mon pays ce n'est pas un pays c'est une job*, par des références au hockey (**le forum**) et aux courses de chevaux (**Hanover Picnic dans troisième**), ainsi que par ses goûts journalistiques (**le Montréal-Matin**). *Que c'est que c'est* met en relief un des fléaux modernes, la solitude ressentie dans les grandes villes:

15-015 *À Montréal quand on s'ennuie d'amour*
 On n'a pas de moral à Montréal

Pour les personnages de Ducharme, **Montréal** est cette métropole où l'on a du mal à se retrouver et où l'on souffre de cette solitude qui mène parfois à la folie. Dans *Le révolté*, nul besoin de nommer **Montréal**, qui

se devine par la mention de quelques lieux fréquentés par les étudiants (**le Bouvillon, le Café Campus**) et la paraphrase suivante de l'Université McGill:

16-017 Je vais à l'université
La plus anglaise et la plus belle

Si la chanson est bien située dans l'espace montréalais, elle campe aussi l'époque hippie par sa reprise de slogans à la mode, sa mention des drogues, des cheveux longs, de la musique psychédélique et du rejet de la société bourgeoise. Enfin, **les vitrines** que le **violent seul** menace de casser fournit un autre indice d'urbanité.

Somme toute, Ducharme donne une image assez négative de la ville, insistant sur les difficultés qu'y rencontrent ses personnages, essentiellement mésadaptés. Mais ce sont aussi des rêveurs et il arrive parfois que leur rêve les transporte au-delà des limites de la ville sans qu'ils aient même à la quitter. La chanson *Ritz* nous en fournit un excellent exemple:

17-035 Un camion de l'**Hydro**
A frappé un poteau
Les câbles font des sauts
Et les plombs sautent
À gauche à droite au **Queens** au **Hyatt**
Même dans le taxi
Qui m'a conduit au **Ritz**

Pendant que cette septième strophe décrit Montréal sans l'ombre d'un doute, avec son camion de l'Hydro et ses hôtels de luxe, la dernière fait référence à la métropole...des États-Unis. Absorbé dans son rêve

américain, le personnage s' imagine qu'il côtoie les vedettes de cinéma et de télévision américaines qu'il adule. Il transpose alors sa réalité montréalaise à New York, et le **Waldorf Astoria** remplace le **Ritz** (où se trouve pourtant le personnage en train de nourrir son fantasme en regardant la télévision probablement):

17-047 **Super Jaimie ne m'attend plus**
Au Waldorf au Waldorf
Wonder Woman ne m'attend pas
Au Waldorf Astoria

Ritz illustre bien l'échappée dans l'imaginaire dont sont capables les personnages ducharmiens. Mais cette capacité est d'habitude l'apanage des enfants, comme le montrent les personnages de *Dix ans*, qui transforment l'autobus 55 en bateau imaginaire afin de s'inventer des voyages qui font éclater leur cadre urbain:

02-001 **Le soir après l'école on voyageait**
On prenait le bateau rue St-Laurent
 Il n'avait pas de mâts pas de voiles on lui en donnait
 Même des drapeaux l'amour fournissait tout tout
 Puis au bout de la ligne 55 on s'en revenait
 On ne voyait pas nos arrêts passer

Il est vrai que le boulevard Saint-Laurent, témoin au fil des années des vagues successives d'immigrants, est sans doute un lieu propice au voyage. Il en donne en tout cas le goût ou du moins en fournit un substitut aux enfants qui y prennent le bateau, comme ils le feraient sur le grand fleuve du même nom, dans cette superbe image maritime transposée en pleine ville.

Dans l'autre chanson mettant en scène des enfants, le cadre est fixé par les activités de loisir hivernales plutôt que par un lieu précis. Et **Cortina** et **les Bahamas** ne sont pas dénigrées à cause de leur exotisme, mais en raison de leur association au mode de vie bourgeois des adultes qui ont perdu la faculté de jouir des choses simples de la vie. Dans la même veine, le personnage féminin de *Superficielle*, décrit exclusivement par son goût effréné pour la consommation (**Cacharel, Lancôme, The Who, chriscraft, windsurf**), donc «superficielle», «a fait la **Corse Ibiza**». Et les **blondes** anonymes et un peu snobs de *Heureux en amour* «font un saut au **Maroc**».

Bref, Ducharme insiste surtout sur les aspects déshumanisants de la ville, les quelques images de la nature transposées sur le béton étant le fruit de l'imagination ou des activités des rares enfants du corpus. Et après **Montréal**, qui vient en tête de liste, ce sont les **États-Unis** qui comptent le plus de mentions, signe de leur influence considérable sur le Québec, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir lors de l'examen des anglicismes. À l'exception de Beyrouth, les touches d'exotisme renvoient surtout au mode de vie bourgeois, car les lieux mentionnées sont des endroits touristiques.

Noms propres divers

Cacharel	1
Chevy	1
Cointreau	1
Coke	1
Corvette	1

Craven A	1
Dapper Dan	1
Deux femmes en or (film)	1
Elle (magazine)	1
Feeling	1
GMC	1
Hanover Picnic	1
Hit Parade	1
Hom	1
Hydro [-Québec]	1
L'Initiation (film)	1
Lancôme	1
Lui (magazine)	1
Mae-Wests	1
Midas (la cabane à) (télé)	1
Montréal-Matin	1
Mustange	1
Oldsmobile	1
RCA	1
Saint-Jean (fête de la)	1
Laura Secord	1
Seven-Up	1
Strangers in the night	1
Valérie (film)	1
Total:	30 V, 30 N

Cette liste révèle une abondance symptomatique de produits de consommation, parmi lesquels l'auto figure au premier rang. En plus des termes génériques (**auto**, **char**, **bazou**,) que nous avons déjà traités dans la section des aspects sémantiques, Ducharme prend la peine de nommer la plus grande compagnie américaine, **GMC**, qui fabrique les **Corvette**, **Chevy**, **Oldsmobile** mentionnées dans trois chansons différentes. Ailleurs, c'est une **Mustange** qu'il nomme et fait rimer avec **vidanges**. Au total, donc, l'auto apparaît dans 11 des 21 chansons du

corpus, ce qui reflète la place énorme qu'elle occupe dans notre société américanisée.

En plus de l'automobile, les **USA** nous fournissent le «fast food», représenté ici par des marques de commerce, **Coke**, **Seven-Up** et **Mae-Wests**, et les cigarettes **Craven A**.

Nous avons déjà abordé l'influence musicale anglo-saxonne en mentionnant les noms des groupes *rock* à la mode (**The Who** et **Led Zeppelin**) et le titre de chansons figurant au **Hit Parade** (**Strangers in the night**, **Feeling** et **Mexico**, popularisées respectivement par Frank Sinatra, José Feliciano et Luis Mariano); s'y ajoute la compagnie **RCA**. Finalement, le nom de deux grandes chaînes de magasins américaines (**Dapper Dan**, **Laura Secord**) viennent compléter le tableau d'une influence, voire d'une emprise commerciale certaine, qui sera davantage révélée par l'étude des anglicismes.

La France, quant à elle, exporte principalement des produits de luxe: la lingerie de **Cacharel**, les cosmétiques de **Lancôme** et la liqueur de **Cointreau**, auxquels s'ajoutent les magazines à la mode **Elle** et **Lui** et le slip **Hom**.

On voit donc que Ducharme rend compte des divers apports culturels qui caractérisent la culture québécoise moderne, sentie comme hybride, la France et les États-Unis fournissant l'essentiel de ces apports, comme cela était le cas dans les années 1970.

La couleur locale est assurée, quant à elle, par les noms de personnes et de lieux, ainsi que par la langue utilisée; mais quelques éléments typiques viennent la compléter, comme **le camion de l'Hydro, la Saint-Jean** et **le Montréal-Matin** en plus de la mention d'émissions de télévision et de films populaires à l'époque: **la cabane à Midas** (travestissement du ranch à Willie?), **Deux femmes en or, Valérie** et **l'Initiation**.

Les interjections

Nous avons exclu les interjections de l'étude des aspects sémantiques en raison de leur fonction émotionnelle. Relevant de l'oralité, l'interjection sert à exprimer une variété d'émotions comme par exemple dans nos chansons: la colère, la haine, la déception, la désapprobation, la joie, la résignation et la satisfaction. Elle peut prendre diverses formes, juron, onomatopée, injure, et exprimer, en plus des émotions, un ordre, un avertissement, un appel. De plus, elle exerce une pression sur l'auditeur et, en ce sens, correspond parfaitement aux visées de la chanson populaire qui cherche à produire un effet immédiat et percutant sur l'auditeur. Et comme le dit Jacques Julien:

...parmi tous ces facteurs de persuasion, la chanson recourt, comme d'habitude, aux plus rapides, aux plus frappants. Ce sont les caractéristiques de la chanson que Robert Charlebois exigeait de la chanson populaire: qu'elle frappe vite et fort entre les deux oreilles.⁵³

⁵³ Jacques Julien, «La fonction conative dans la chanson populaire» in *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque 1987, p.150.

Parce qu'elle suscite une variété d'effets expressifs, l'interjection fait partie de ces moyens de persuasion percutants.

Tableau 20 - Les interjections

	DUCHARME		TREMBLAY		DFFPQ	DUCHARME (ROMANCIER)
1	bye bye, babail	12	hein	2	*ah	fuck!
2	Peace and Love	6	adieu	1	hein	hé!
3	enwoueil, enwouelle	5	*ah	1	euh	*ah!
4	tigalo	4	au revoir	1	oh	crash!
5	petipetap	3	au secours	1	hum	euh!
6	thirty tac	3	bonyeu	1	aïe	hein!
7	*ah	2			eh	man!
8	hostie	2			o.k.	oh!
9	hurray	2				
10	Patine, patinn	2				
11	Pédale, pédall	2				
12	yeah	2				
13	yak et ti yak	2				
14	au secours	1				

15	bastard son of a bitch	1				
16	cris [christ]	1				
17	donnzi	1				
18	eau de vaisselle	1				
19	eh bien	1				
20	étole	1				
21	fly	1				
22	guili-guili	1				
23	hippie hippie pourra	1				
24	maudit	1				
25	mic-mac	1				
26	moustache	1				
27	moustache de graisse	1				
28	choux [shoo]	1				
29	tache	1				
30	tache de graisse	1				
	TOTAL	64		7		

Ducharme use abondamment de l'interjection. Nous en avons relevé une trentaine (30 V) totalisant soixante-quatre occurrences (64 N), ce qui dépasse nettement les valeurs que l'on trouve chez Tremblay et chez les

trois autres auteurs de chansons et les trois romanciers qu'ont étudiés L. Hantrais et Yvan Lepage.

On constate, de plus, une bonne distribution, les interjections se trouvant dans neuf des 21 chansons du corpus, quoique principalement dans: *Mon pays*, *Le révolté*, *J't'haïs*, *Ritz* et *Je l'savais*. Et si ces cinq chansons regroupent la presque totalité des interjections (26 V et 58 N), *Mon pays* en compte à elle seule le tiers (10 V) et presque la moitié des occurrences du corpus (29 N). Parodie prolétarienne du grand classique de la chanson québécoise signé Gilles Vigneault, cette chanson, comme l'écrit justement Jean-Pierre Boucher, «loin de célébrer le pays, en constitue au contraire une violente dénonciation.»⁵⁴

Également intitulée *Mon pays ce n'est pas un pays c'est une job*, rendant l'intertexte plus évident et l'intention ironique plus flagrante encore, la chanson de Ducharme est formée d'un refrain transcrit trois fois, mais interprété seulement deux fois et de quatre couplets de longueur inégale. Le tout forme un long texte non rimé de quatre-vingt-dix vers, certains très longs, d'autres réduits à un seul mot. Phénomène intéressant, tous se terminent par un point d'exclamation sur la pochette du disque, sauf la finale **Bye bye**, qui, paradoxalement, est à proprement parler une interjection. Autre entorse aux règles, cette fois orthographiques, ce **Bye bye**, répété huit fois en finale pour signifier la menace de congédiement que laisse planer le patron, s'écrit aussi **babail** ailleurs dans le texte. Et l'interprétation de Robert Charlebois en laisse entendre douze autres, que nous n'avons pas comptabilisés.

⁵⁴ Jean-Pierre Boucher, *art. cit.*, p.108.

La deuxième interjection en ordre de fréquence, **Enwoueil**, qu'on trouve aussi sous la forme **enwouille** dans *Je l'savais* (07-042 Enwouille j'ai des bonnes oreilles), amorce chacun des couplets saturés d'injonctions, de rappels à l'ordre et d'insultes que le narrateur, représentant le point de vue du patron, lance à l'ouvrier paresseux:

13-007	Enwoueil Grouille-toé Donnzi Dépêch
13-029	Enwoueil Fly Patinn Pédall
13-046	Enwoueil Patine Pédale Endure
13-069	Enwoueil T'es mieux d'y voir D'être moins slow qu'ça Moins branleux qu'ça Moins lambin qu'ça

L'interjection **yak et ti yak**, onomatopée imitant le bourdonnement des paroles des ouvriers qui parlent constamment au lieu de travailler:

13-018 Ça parle
 Ça lâche pas
 Yak et ti yak
 Yak et ti yak

s'avère intéressante puisqu'elle est le titre déguisé d'une chanson populaire des Jérolas, comme on peut le lire dans le *Dictionnaire de la musique populaire au Québec*.⁵⁵ La chanson se termine sur une menace de licenciement pas du tout voilée, ainsi que le révèle le ressort expressif de l'interjection:

13-080 On endure pas les loafeux icitte
 On les renwoueil che zeux
 On leu' donne leu' p'tit liv' d'assurance-chômage
 On leur dit **babail**
 Pi là on leur dit **babail babail**
 Bye bye

Fait que vois-y vois-y vois-y
 Thirty tac thirty tac thirty tac
 Mic-mac

Bye bye bye bye bye bye bye bye
 Bye bye bye bye bye bye bye bye

Cet acharnement à rabaisser le travailleur, à l'accuser de tous les torts, à le couvrir d'injures (les trois couplets se terminent respectivement par «**Maudite** pâte-molle», «**Maudit** flanc-mou», «**Maudit** qu't'es vache») semble louche chez un auteur qui nous a habitués dans ses romans à des héros fainéants et fiers de l'être, par exemple Nicole et André Ferron dans *L' Hiver de force*. On peut aussi observer que la langue prêtée au

⁵⁵ Robert Thérien et Isabelle D'Amours, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1992, p.221.

patron est aussi malmenée que celle de l'ouvrier, comme l'est, en définitive, la langue de Ducharme elle-même dans cette chanson et dans la plupart des autres de nature satirique. Notons, enfin, que ces chansons sont portées par une musique *rock*, conformément à l'esthétique du genre, alors que ses chansons d'amour ou celles qui mettent en scène des enfants ont une facture textuelle et musicale beaucoup plus classique: la rime y est observée, la poésie plus douce, la langue plus soignée et les solos de piano remplacent les accents syncopés de la guitare et de la basse électriques.

Dans *Le révolté*, les interjections surgissent principalement sous la forme de slogans, dont le fameux **Peace and Love**, qui, toujours suivi de **LSD**, suffirait à recréer l'époque hippie dont la chanson donne une image vivante, détaillée et colorée. D'autres interjections, non transcrites mais entendues en tant qu'effets vocaux, miment l'absorption de drogues et les hallucinations qu'elles procurent au personnage de même que le son du klaxon de son **Chevy tout magané** avec lequel il dépasse les bourgeois effarés: [bip! bip! bip! bip! bip! bip!]. Et la finale montre l'habile transformation d'un slogan sportif en un slogan contestataire et pacifiste, réclamant au plus vite l'avènement de la révolution hippie:

16-047 **Hurray hurray**
 Hippie hippie pourra

Voilà exprimée la révolution du «flower power». Révolution en grande partie récupérée par la société de consommation américaine, comme nous le verrons plus loin.

J't'haïs, qui renferme sept interjections uniques, prend la forme d'une longue déclaration de haine d'un homme à un ancien ami devenu l'amant de sa femme. Le personnage ne peut contenir son agressivité et c'est tout un flot d'injures qui jaillit, entrecoupées de la description des tortures qu'il voudrait infliger au traître:

10-014 **Tache**

Va t'cacher, m'as m'fâcher net fret sec
M'as t'hacher comme du steak
M'as t'bûcher comme du teck
Lâche ma thalle, m'as t'faire mal
Maudit chien pourri sale

Gueule d'amour, bouche en cœur, cuisse légère
Grosse Corvette tite quéquette
Fais pas l'jules ou j'te brûle
Fais l'mort ou j'te mords

Moustache

J'su plus capable de te vouair
J'su plus capable de te crouair
C'est trop dur pour mes nerfs
J'su plus capable de me taire

J't'haïs J't'haïs

Ce long cri de haine charrie jurons («décolle étole»), anglicismes et contractions («m'as t'étamper», «chum», «bum», «m'as t'met dans un jet») et, surtout, invectives et injonctions variées («ti-boutte», «**Tache**», «**Moustache**», «Maudit chien pourri sale») qui s'organisent en séries paradigmatiques:

10-010 Jette-toé, mets-toé au panier
 Déménage dans la poubelle
 Ordure rognure raclure bavure
Eau de vaisselle

Le même procédé sert à l'énumération des mauvais traitements promis à l'ennemi juré:

10-035 Mont'toé plus icitte puis fais ça vite
 M'as t'tamponner m'as t'sectionner
 M'as t'goudronner m'as t'bétonner
 M'as t'cochonner m'as t'plafonner

s'il ose persister dans son manège de séduction:

10-030 T'étais mon chum t'es plus mon chum
 T'es rien qu'un bum qui boit mon rhum
 Qui baise ma femme au téléphone
Guili-guili fini fini

Et cette chanson étonnante, presque entièrement bâtie sur des interjections, se termine sur la reprise de deux insultes, auxquelles se soude le même complément péjoratif (**de graisse**) qui en remotive le sens:

10-039 **Tache de graisse**
Moustache de graisse

M'as t'écraser dans un char d'l'année
 Puis m'as t'rire au nez
 Puis m'as continuer
 De t'haïr

J't'aime pas

Même mort, le personnage détesté continuera d'être accablé du fiel du narrateur. L'excès langagier et la démesure des propos contribuent à l'effet caricatural de la chanson dont les derniers mots constituent un euphémisme tout à fait comique.

La chanson *Ritz*, véritable éblouissement de lumières artificielles, offre deux onomatopées. **Petipetap** imite le bruit des gouttes de pluie, ou plutôt de **lumière**, sur le taxi qui conduit le narrateur au Ritz:

17-001 Il tonne il éclaire
 Il tombe des étoiles au Ritz
 Il grêle des lumières
 Qui frappent qui tapent
 Petipetap petipetap petipetap
 La tôle du taxi
 Qui me conduit au Ritz

Et dans une image encore plus audacieuse, **tigalo** rend compte de la chevauchée de... l'ascenseur dont les flancs sont fouettés par ... les feux des réflecteurs:

17-018 Un lustre d'Angleterre
 Tombe en gouttes d'éther au Ritz
 Les feux des réflecteurs
 Qui battent qui fouettent
 Tigalo tigalo tigalo tigalo
 Les flancs de l'ascenseur
 Me poussent au haut du Ritz

Dans *Je l'savais*, les interjections **Yeah yeah**⁵⁶ et **Ah ah** se suivent de la même manière que le **Je sais Je sais** des autres couplets, qu'elles remplacent pour ainsi dire. Placés exactement au même endroit, elles jouent le même rôle: marquer l'ironie du narrateur qui écoute distraitemment les sempiternelles jérémiades de son ami **pocké, badlucké, incompris**. Ainsi, des mots appartenant à des classes grammaticales et morphologiques différentes prennent une valeur sémantique équivalente, du fait de leur situation au même endroit dans la structure de la chanson.

Deux des quatre jurons du corpus se trouvent dans *Le violent seut*:

21-015 J'en ai plein mon **crisse** de casse

21-040 Ça va encore faire un **hostie** d'drame

L'autre occurrence de **hostie** se trouve dans *Fais-toi z'en pas*, où elle marque en même temps le dépit du quidam devant la vacuité de son existence et une intention de changer, immédiatement désamorcée par la rengaine du narrateur, qui donne aussi son titre à la chanson:

03-020 Marcher tout seul sur le trottoir
Rencontrer des gens solitaires
Aimer mieux regarder par terre
Les sacs de chips écrapoutis
Les paquets vides de cigarettes
S'parler tout seul se dire **hostie**
Se dire y est temps que ça arrête

⁵⁶ Cette interjection vient du monde de la musique: «Depuis la fin des années 1950, le rock'n roll fait la vie dure à la chanson avec, entre autres, la vogue du mouvement yé-yé (de l'anglais yeah-yeah que scandent les chanteurs pour allonger le vers).» *Littérature québécoise. Des origines à nos jours. Textes et méthodes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1996, p.212.

*Fais-toi z'en pas
Tout l'monde fait ça*

Je veux d'llamour renferme l'interjection **au secours**, qui clôt intelligemment une série de quatre termes précisant où et comment le narrateur veut voir surgir l'amour qui fait cruellement défaut dans le monde et dans sa vie:

09-025 J'veux d'llamour
 Au compte-gouttes
 À la pelle
 À Beyrouth
 Au bordel
 Au secours

L'aspect ludique de la langue de Ducharme se dévoile aussi dans l'interjection équivoque **choux**, qui est en même temps un anglicisme déguisé, (**to shoo** = huer):

09-001 Ça fait dix ans que j'fais c'métier-là
 J'ai chanté à Longueuil à Vaudreuil
 Repentigny Lavaltrie
 J'ai rempli des salles j'en ai vidé aussi
 J'ai eu ma part de succès j'ai eu ma part d'ennui
 J'ai eu des bravos j'ai eu des **choux** j'ai eu
 Des demandes spéciales

Enfin, le narrateur «paumé» de *Limoilou* exprime sa frustration et sa colère au moyen du percutant **Bastard son of a bitch**:

11-029 Deux gratt'ciel m'ont coincé
 J'peux pas les tasser
 Y m'ont pris en sandwich
 Bastard son of a bitch

Bref, Ducharme fait un emploi abondant et expressif de l'interjection. Celle-ci prend différentes formes: onomatopées, jurons, slogans, injures ou autres expressions, et remplit deux fonctions expressives importantes: elle offre d'abord un moyen rapide et efficace de présenter les émotions des personnages qui s'expriment dans un registre populaire; elle alimente ensuite les jeux de mots que Ducharme exploite afin de créer l'effet humoristique caractéristique de ses chansons.

En terminant, nous voudrions faire remarquer que huit des trente interjections, comptant pour presque la moitié de toutes les occurrences (28 N sur 64 N) sont aussi des anglicismes, ce qui constitue un indice de l'importance que ceux-ci représentent dans le tissu langagier de Ducharme. Nous allons d'ailleurs avoir immédiatement l'occasion de le vérifier dans l'étude des anglicismes.

Tableau 21 - Résumé des valeurs des anglicismes

	Ducharme	Tremblay	Ducharme (romancier)	DFFPQ
V	108	38	30	699
%	9,5%	4,7%	2,6%	6,2%
N	167	72	36	2861
%	3,4%	1,9%	0,8%	0,3%

Les anglicismes

Avec ses 108 **V** totalisant 167 **N** ou occurrences, Ducharme emploie sans contredit beaucoup plus d'anglicismes que n'importe quel autre auteur étudié. Il dépasse nettement les valeurs généralement admises dans ce domaine comme, par exemple, dans le DFFPQ qui estime la part des anglicismes à 6% pour les **V** et à 0,3% seulement pour les **N**. Les auteurs du DFFPQ ont relevé 2861 occurrences d'anglicismes sur un total de 1 million de mots-occurrences, ce qui appelle de leur part l'observation suivante:

Cette faible proportion au niveau familier et spontané dans la langue générale du français au Québec est certainement un fait à noter qui corrige certaines impressions exagérées sur l'anglicisation de cette dernière.⁵⁷

⁵⁷ DFFPQ, p.XLII.

Dans l'étude qu'il a consacrée à un extrait de *L'hiver de force* de longueur comparable au nôtre (4452 N vs 4954 N), Yvan Lepage n'a recensé que 30 anglicismes pour un total de 36 occurrences ou, en termes de pourcentage, seulement 2,6% pour les V et un maigre 0,8% pour les N, des valeurs inférieures à celles du DFFPQ et extrêmement éloignées des nôtres: 9,5% (V) et 3,4% (N). Et quoique Ducharme utilise plus d'anglicismes que les deux autres auteurs qui lui ont servi de points de comparaison, Jacques Renaud et Germaine Guèvremont, Lepage vient immédiatement nuancer cette affirmation en montrant que les valeurs obtenues chez Ducharme correspondent à celles publiées par Pierre Martel, Normand Beauchemin et Michel Théorêt⁵⁸, dans des recherches antérieures qui ont d'ailleurs servi à l'élaboration du DFFPQ:

Tout compte fait, J. Renaud fait un usage moins abondant que R. Ducharme des anglicismes, et il les «camoufle» mieux, pour ainsi dire. Les personnages de R. Ducharme prennent au contraire un évident plaisir à saupoudrer leur discours d'américanismes criards et tapageurs. Ainsi mis en relief, ces mots étrangers paraissent beaucoup plus nombreux qu'ils ne le sont en réalité, leur taux (équivalent du reste à celui de J. Renaud) n'atteignant même pas 1% du texte. Au niveau des vocables (V), le pourcentage dépasse à peine 2%, et la très grande majorité d'entre eux sont des hapax. Sans la nier, il ne faut donc pas exagérer l'importance des anglicismes chez R. Ducharme.⁵⁹

⁵⁸ Normand Beauchemin, Pierre Martel et Michel Théorêt, *Vocabulaire du québécois parlé en Estrie. Fréquence, dispersion, usage*, Université de Sherbrooke, Document de travail no 20, 1983.

⁵⁹ Yvan Lepage, *op. cit.*, p.251.

Il semble donc que nous soyons en présence ici d'un cas extraordinaire avec des pourcentages indiquant que Ducharme emploie, dans ses chansons, quatre fois plus d'anglicismes que dans un extrait de même longueur de *L'hiver de force*. Cet écart pourrait être attribuable en partie au genre lyrique. En effet, la répétition de vocables, dans les refrains particulièrement, peut faire augmenter sensiblement le nombre d'occurrences. Si cela s'avère exact dans *Mon pays* et *Le révolté*, où la forte fréquence d'anglicismes comme **clock**, **flat**, **partait**, **slot**, **zippé**, **carte de punch**, **Peace and Love** et **LSD** s'explique par leur présence dans le refrain, on ne peut en dire autant pour le reste des chansons où les anglicismes se dispersent dans les couplets tout en constituant très souvent des hapax. Nous avons déjà noté, d'ailleurs, que la majorité des chansons de Ducharme ne sont pas structurées selon une alternance de refrains et de couplets, ce qui enlève du poids à l'hypothèse émise plus haut.

Nous devons donc nous rendre à l'évidence: Ducharme fait un usage extraordinairement abondant d'anglicismes, dans ses chansons, et nous allons maintenant en chercher les raisons dans les textes eux-mêmes. Comme plusieurs vocables sont à la fois des anglicismes et des interjections ou des noms propres, nous nous limiterons à analyser ici ceux qui n'ont pas déjà fait l'objet de commentaires dans les sections précédentes.

Tableau 22 - Les anglicismes

	DUCHARME	FRÉQUENCE	TREMBLAY	FRÉQUENCE
1	bye bye (9), babail (3)	12	bébé (9), baby (2)	11
2	LSD	6	bleus (avoir les)	10
3	Peace and Love	6	boss	6
4	watcher	4	blue	4
5	carte de punch	3	l	3
6	change [monnaie]	3	everything	2
7	chum	3	feel	2
8	clock	3	fun	2
9	flat	3	the	2
10	fun	3	when	2
11	partir [démarrer]	3	à travers [dans]	1
12	slot	3	baloné	1
13	thirty tac	3	belongs	1
14	toffer	3	bloc (mal de)	1
15	truck	3	carré (Viger)	1
16	zippé	3	cassée [broken]	1
17	chips	2	chum	1
18	demande spéciale	2	club	1
19	face	2	couple	1
20	fini (je suis)	2	everybody	1
21	frapper (le gros lot)(un poteau)	2	gang	1
22	hippie	2	get	1
23	hurray	2	kodak	1

24	the	2	malle	1
25	trou (être dans le)(sortir du)	2	must	1
26	vues (aller aux)	2	of	1
27	yeah	2	raccoon	1
28	aréna	1	soft shoe	1
29	badlucké	1	steam	1
30	bande	1	stoned	1
31	bastard	1	strappe	1
32	best	1	take	1
33	blue	1	to	1
34	bum	1	truck	1
35	cantine	1	TV	1
36	cassé [sans argent]	1	vues (aller aux)	1
37	Chevy	1	whippet	1
38	choux [shoo]	1	world	1
39	christcraft	1		
40	cliquer	1		
41	closed	1		
42	coffee-brakes	1		
43	coffre à gants	1		
44	coke	1		
45	cool	1		
46	Corvette	1		
47	Craven A	1		
48	Dapper Dan	1		
49	drums	1		
50	étamper [quelqu'un]	1		
51	ever	1		

52	faire ami	1		
53	fan	1		
54	Feeling	1		
55	fly	1		
56	flyés	1		
57	fuck (le chien)	1		
58	GMC	1		
59	gomme [à mâcher]	1		
60	Hanover Picnic	1		
61	Hit Parade	1		
62	how much	1		
63	intermission	1		
64	is	1		
65	it	1		
66	jet	1		
67	job	1		
68	kitchen	1		
69	Led Zeppelin	1		
70	life-savers	1		
71	ligne [chaîne de production]	1		
72	loafeux	1		
73	Mae-Wests	1		
74	mexican gold	1		
75	mouton noir	1		
76	Mustange	1		
77	Oldsmobile	1		
78	opératrice [téléphoniste]	1		
79	passe (faire une à qqn)	1		

80	PHD	1		
81	pitcher	1		
82	police montée	1		
83	pot [marihuana]	1		
84	pourcent	1		
85	puck	1		
85	rock	1		
87	set (de drums)	1		
88	Seven Up	1		
89	sexy	1		
90	shampoo	1		
91	skidoo	1		
92	slow	1		
93	sold	1		
94	son of a bitch	1		
95	steak	1		
96	Strangers in the night	1		
97	Super Jaimie	1		
98	t-shirt	1		
99	THC	1		
100	ticket [contravention]	1		
101	tip	1		
102	topless	1		
103	track	1		
104	truster	1		
105	USA	1		
106	Who (The)	1		
107	windsurf	1		

108	Wonder Woman	1		
	TOTAL	167 N	TOTAL	72 N
		108 V		38 V

Comme nous avons été en mesure de le constater dans l'étude des interjections, *Mon pays ce n'est pas un pays c'est une job* recèle aussi une quantité impressionnante d'anglicismes, qui viennent nous rappeler avec force que la langue du travail de ce «pays», le Québec d'avant la loi 101, est bien l'anglais. La langue des patrons s'impose aux subalternes, contremaîtres ou simples ouvriers. Le travail à la chaîne en usine est bien décrit avec sa **ligne** (chaîne de production) qui est toujours bloquée parce que les travailleurs paresseux, des **loafeux**, sont trop **slow**. C'est à peine s'ils peuvent «entrer leur **carte de punch** dans **slot** d'**la clock**». Ils préfèrent passer leur temps à prendre des pauses, plantés d'avant **le truck d'la cantine**. Mais tous ces **coffee-brakes** n'échappent pas à l'oeil du contremaître (J'te **watch Watch-toé**) qui menace l'ouvrier fainéant de congédiement (**Thirty tac thirty tac thirty tac Mic-mac Bye bye bye bye**), s'il ne s'amende pas (T'es mieux d'te remettre su tes **tracks**).

Ce commentaire féroce sur l'anglicisation forcée de la main-d'œuvre, dans une ville industrielle nord-américaine comme Montréal, cache une forte dose d'humour et Ducharme continue de jouer avec les mots. À

preuve cette trouvaille géniale: «C'est tes **coffee-brakes** qui t'fatiguent», où la substitution de «brake» à «break», volontaire à n'en pas douter quand on connaît Ducharme, modifie le syntagme figé «pause-café» et le remotive dans un sens correspondant précisément à l'esprit de la chanson, qui met l'accent sur la paresse du personnage.

Enfin, l'aliénation linguistique traduit l'aliénation culturelle et économique du Québec, comme en fait foi l'impressionnante énumération de produits de consommation ou de marques de commerces qui trahissent l'envahissement de la culture de consommation américaine: l'ouvrier joue avec son **p'tit change** avant de le dépenser pour s'acheter de la **gomme**, des **chips**, des **Mae-Wests**, du **Coke** ou du **Seven Up**.

Le même phénomène se remarque dans *Le révolté*, qui exprime, avec une ironie somme toute gentille, (et peut-être dirigée contre l'auteur lui-même qui a vécu à cette époque fantastique et colorée), la révolution hippie du «flower power». Révolution en grande partie récupérée par la société de consommation dont les marques de commerce jalonnent le texte: **Dapper Dan**, **Chevy**, **GMC**, **RCA**. Bien entendu, cette vague de nouvelles idées et de produits déferle des États-Unis, des **USA** plutôt, avec son vocabulaire qui subsiste sous la forme d'anglicismes dans la langue franco-québécoise, comme en témoignent les trente-cinq occurrences dans cette chanson. Aux côtés des cris de ralliement hippie **Peace and Love** et **LSD** répétés six fois, on trouve le **T-shirt** acheté chez **Dapper Dan**, le **Chevy** de **GMC** tout «magané», au **coffre à gants** rempli de **tickets**, le **PhD** que le personnage espère obtenir de McGill, la musique de **Led Zeppelin** qui figure au **Hit Parade** et que le personnage

écoute sur «son stéréo en couleurs» de marque **RCA** et, enfin, la marijuana **mexican gold** dont le personnage apprécie la qualité (**It is the best pot ever sold**) avant de lancer son dernier cri, louant la révolution hippie ou invitant à s'y joindre au plus vite: **Hurray hurray Hippie hippie** pourra.⁶⁰

À elles seules, les deux chansons que nous venons d'examiner (*Mon pays* et *Le révolté*) comptent pour presque la moitié des vocables considérés comme des anglicismes (52 V sur 108 V) et plus de la moitié des occurrences (91 N sur un total de 167 N). Les autres occurrences des anglicismes se dispersent, de façon inégale, dans quinze autres chansons. Et seulement quatre chansons sur vingt et une n'en contiennent aucun. C'est dire qu'ils jouissent d'une excellente distribution dans le corpus, indice de plus de leur importance.

Les deux autres chansons contenant le plus d'anglicismes, *Je veux d'll'amour* et *Je l'savais*, présentent des considérations pécuniaires que les personnages expriment souvent en anglais, langue de domination économique: **être dans le trou, être cassé comme un clou, sortir du trou, how much, pourcent, change**.

⁶⁰ L'examen de la liste des anglicismes dans *L'hiver de force* révèle avec ses «bad trip, down, flashes, flipper, high, hippies», la même insistance sur le vocabulaire de la drogue. En plus de montrer la contemporanéité de l'écriture de ce roman et de cette chanson, cet intérêt pour les drogues révèle l'importance du phénomène dans les années 1970, vogue que Ducharme n'a pas manqué d'exploiter.

D'autres noms ayant trait aux métiers ou aux affaires surgissent çà et là (**opératrice, police montée, topless, chauffer un truck, tip, frapper le gros lot, closed**) aux côtés du monde du «show business», assez bien décrit et lui aussi marqué par les anglicismes **fans, rock, set de drums, demande spéciale, vues, intermission** qui s'ajoutent aux nombreux noms de vedettes ou de personnages de la télévision ou du cinéma américains, et aux titres de chansons anglaises que nous avons déjà mentionnés dans la section des noms propres.

Le corpus recèle d'autres vocables qui enrichissent le tableau du matérialisme de la société de consommation: **aréna, christcraft, Craven A, jet, shampoo, skidoo, windsurf**. Le vocabulaire des relations interpersonnelles n'est pas exempt d'anglicismes, comme l'indique la présence de mots tels **chum, toffer, bum, cliquer, faire ami, étamper, faire une passe à quelqu'un, truster**. Enfin, Ducharme se sert aussi d'anglicismes pour décrire l'état d'un personnage (**badlucké, fini, flyé**) ou d'une situation (**cool, fun, sexy**). Bref, Ducharme recourt généreusement à l'anglicisme, l'utilisant à toutes les sauces et dans tous les contextes.

Les québécismes

Le franco-québécois, considéré comme une variété de français qui s'est développé au fil des siècles sur le continent nord-américain, constitue un des sous-ensembles de la langue française globale, comme le sont aussi, par exemple, le français parisien, le wallon, le suisse romand ou le réunionnais. L'origine des premiers locuteurs de la Nouvelle-France, le contact avec les langues autochtones, l'isolement sur un continent anglophone suite à la Conquête et la lutte perpétuelle pour résister à l'assimilation linguistique et culturelle ont contribué à l'évolution particulière de la langue franco-québécoise qui en a gardé des traces. De plus, la vigueur et l'invention dont elle fait preuve depuis une trentaine d'années dans les domaines de la francisation et de la terminologie, de même que la vitalité qu'elle manifeste dans le domaine de la création artistique (chanson, théâtre, roman, poésie) continuent de façonner son image unique, lui donnant aujourd'hui la couleur et les traits particuliers qui n'échappent pas aux étrangers ou aux autres francophones. Si la langue française du Québec respecte en général le génie de la langue mère, elle n'en comporte pas moins des différences notoires.

Ce sont ces différences, exploitées par Ducharme et Tremblay dans leurs chansons, que nous voulons aborder ici. Qu'elles soient d'ordre lexical, phonétique, syntaxique ou morphologique, qu'elles constituent à proprement parler des amérindianismes, emprunts aux langues autochtones indiennes ou inuit, des archaïsmes ou des dialectalismes, issus du vieux fonds français que les ancêtres apportèrent avec eux aux 17^e et 18^e siècles, des créations de notre cru pour désigner des réalités ou des usages propres à notre milieu, canadianismes ou néologismes,

nous les considérerons tous comme des québécoismes, conformément à la définition qu'en donne *L'Office de la langue française* dans son énoncé d'une politique linguistique relative aux québécoismes: «Un fait lexical (mot, terme, expression ou leur sens) appartenant au français régional du Québec»⁶¹.

Conscients de la nature limitative de cette définition, les auteurs s'empressent d'ajouter:

La définition est limitée [pour le présent ouvrage] au niveau lexical, puisqu'une définition complète devrait idéalement inclure tous les aspects linguistiques des québécoismes, comme la phonétique, la grammaire, la syntaxe, etc.⁶²

Et quelques pages plus loin, ils confirment:

Du point de vue des sciences du langage, les faits linguistiques québécois se répartissent dans différentes branches du domaine de la linguistique. Il y a des particularismes québécois en phonétique, en grammaire et en syntaxe, tout comme il en existe dans le lexique, la sémantique et même dans l'orthographe.⁶³

⁶¹Office de la langue française, *Énoncé d'une politique linguistique relative aux québécoismes*, Québec, 1985, p.7.

⁶² *loc. cit.*

⁶³ *Ibid.*, p.20.

Tableau 23 - Les québécoismes

	DUCHARME	FRÉQUENCE	TREMBLAY	FRÉQUENCE
1	m'as [je vais]	32	pis	48
2	chu (16), j'su (4) [je suis]	20	chus (30), j'sus (2)	32
3	pi (10), pis (9)	19	pus (17), pu (2)	19
4	pu [plus]	10	ben	17
5	z' (fais-toi z'en pas)	8	moé (14), moué (2)	16
6	haïs (j't')	7	matante	12
7	fa, f' (fait)	6	marier [épouser]	7
8	toé [toi]	6	grouiller [se grouiller]	6
9	enwoueil (4), enwouelle (1)	5	a [elle]	5
10	là	5	couple	5
11	piasse (3), piastre (2)	5	galerie	5
12	tanné	5	j'm'en vas (y faire perdre les pédales)	5
13	ben	4	j'vas [je vais]	4
14	char	4	tannée	4
15	culottes	3	bêtises (s'crier des)	3
16	manufacture [usine]	3	biscuit	3
17	misère (avoir de la ... à)	3	jeunesse [jeune]	3
18	su', su'a, su'é [sur]	3	monde [gens]	3
19	toutte [tout]	3	mononcle	3
20	avoir le goût de [envie de]	2	quequ', quequ' [quelque]	3
21	bazou	2	sacrer [jurer]	3

22	blonde	2	su' [sur]	3
23	caler [enfoncer, nuire]	2	toé [toi]	3
24	chauffer [conduire]	2	astheur	2
25	choqué(es)	2	autres (eux, nous)	2
26	hostie	2	Cree	2
27	icitte [ici]	2	faite (fait)	2
28	leu [leur]	2	là	2
29	once	2	maudite	2
30	pogner, poigné	2	Québec	2
31	pra-midi [après-midi]	2	regardant	2
32	rien que	2	t' (chus t'une prisonnière...)	2
33	seye [sois], soueille [sois]	2	affaires [choses]	1
34	vant-midi [avant-midi]	2	à matin [ce]	1
35	vouair [voir], woé [vois]	2	après [en train de]	1
36	a [elle]	1	à (tous les dimanches)	1
37	affaire [chose]	1	ayent [aient]	1
38	au bout [à bout]	1	bec	1
39	avouair [avoir]	1	bonyeu	1
40	branleux	1	brailler	1
41	bûcher	1	cann'çons [caleçons]	1
42	casse [casque]	1	canot	1
43	che zeux [chez eux]	1	catin [poupée]	1
44	cris [christ]	1	cenne [cents]	1
45	crouair [croire]	1	chat sauvage	1
46	de (à part de ça)	1	corps (p'tit) [maillot de corps]	1
47	débarquer	1	croche	1

48	décoller	1	déjeuner	1
49	de quoi [quelque chose]	1	déménagé (est) [a]	1
50	é [les]	1	dîner	1
51	éclairer (vb impersonnel)	1	droye [drogue]	1
52	écrapoutis	1	effouerré [avachi, affalé]	1
53	étole	1	frette [froid]	1
54	fesser	1	haïs (j')	1
55	forum	1	icitt' [ici]	1
56	frett' [froid]	1	juss' [juste]	1
57	frissonneuses	1	la revanche des berceaux	1
58	hier a souair [hier au soir]	1	linge	1
59	jama [jamais]	1	manufacture [usine]	1
60	j'm'en vas (t'passer d'l'argent)	1	mouiller	1
61	j'vas t'en faire	1	piasse	1
62	liv' [livret]	1	pogné	1
63	mal pris	1	rien que	1
64	Manche de pelle	1	sacoché [sac à main]	1
65	magané [abîmé]	1	sacrer le feu [mettre violemment]	1
66	Matabechouan	1	sans bon sens	1
67	mêlant (c'est pas)	1	Saskatoon	1
68	Mississippi	1	saucer	1
69	monde [gens]	1	sauceuse	1
70	Natashquan	1	se sacrer [se ficher]	1
71	net fret sec	1	s'il vous plaît [te]	1
72	nouère [noir]	1	tu-seule [toute seule]	1

73	ouvrage [travail]	1	tuque	1
74	palette (de chocolat)	1	yable	1
75	parable	1	z' [de transition]	1
76	pic pis à pelle (travailler au)	1		
77	pitous	1		
78	plafonner	1		
79	platte	1		
80	pocké	1		
81	queq' [quelque]	1		
82	r'gardable	1		
83	renwoueil [renvoie]	1		
84	sacrer là (tout)	1		
85	stéréo (mon) [ma]	1		
86	t' (chu t'au fond)	1		
87	tasser (se), [se pousser]	1		
88	thalle	1		
89	ti-boutte	1		
90	tite [petite]	1		
91	toélettes [toilettes]	1		
92	vidanges (truck de)	1		
93	Yamachiche	1		
94	Yamaska	1		
95	zigonner [perdre son temps]	1		
	TOTAL	243 N	TOTAL	273 N

		95 V		75 V

Ducharme emploie 95 québécoismes différents pour un total de 243 occurrences, ce qui représente 5% du corpus total, une valeur extraordinairement haute lorsqu'on la compare à celle de Ducharme romancier, évaluée à 0,6% par Lepage⁶⁴. Cet écart, sur lequel nous reviendrons, tient principalement, à notre avis, à la spécificité du genre lyrique qui privilégie l'oralité et en exhibe les marques, contrairement au roman qui les masque en grande partie.

L'examen de la liste des québécoismes révèle que seuls trois vocables montrent une fréquence élevée, une quinzaine une fréquence relativement haute et, la grande majorité (76 sur 95), une basse fréquence (moins de 3N) dont 59 hapax.

Deux des trois vocables à haute fréquence de la liste de Ducharme sont ce que Pierre Martel appelle des «québécoismes de fréquence»⁶⁵, c'est-à-dire des vocables qui se rencontrent beaucoup plus souvent dans des échantillons de langue parlée du Québec que de France. Il en est venu à cette conclusion après avoir constaté des écarts de rang appréciables, mais pour ces quelques vocables seulement, entre ses propres listes de français québécois et celles du Français fondamental. Ces mots sont: «autre», principalement dans les syntagmes composés «nous autres», «vous autres», «eux autres»; «puis» + «pis» = «et» ; «là», particule de

⁶⁴ Yvan Lepage, *op. cit.*, p.253.

⁶⁵ Pierre Martel, «Recherches sociolinguistiques dans la région de Sherbrooke», *Travaux de linguistique québécoise*, tome 2, 1978, p.28-29.

renforcement sans contenu sémantique précis ; «aller», employé surtout en tant qu'auxiliaire du futur périphrastique.

Le québécisme le plus fréquent, **m'as** (32 N dans 3 chansons), constitue une variante de la forme du futur proche dont parle Martel et dont on trouve, par ailleurs, huit exemples chez Ducharme (20-009 on va aller s'asseoir). Dans un article intitulé «Structures populaires du québécois», Marguerite Fauquenoy Saint-Jacques affirme que la forme originelle «moi je vas» se réduit à «m'as» après une suite de contractions:

La forme québécoise **m'as** n'apparaît qu'à la 1^{ère} personne du singulier pour marquer le futur proche. Elle provient de la suite m(oï) (j)e (v)as, après une série d'assimilations discursives.⁶⁶

D'autres linguistes proposent plutôt de voir en **m'as** le résultat de la réduction du syntagme populaire **je m'en vas** > j'm'en vas > j'm'as > m'as.⁶⁷ Cette formulation surgit 18 fois dans *J't'haïs* et 9 fois dans *Le violent seul*, où elle remplit la fonction d'expressivité de la langue. C'est bien entendu en langue populaire que s'expriment les émotions violentes du personnage:

10-035	Mont' toé plus icitte puis fais ça vite M'as t'tamponner m'as t'sectionner M'as t'goudronner m'as t'bétonner M'as t'cochonner m'as t'plafonner
--------	---

⁶⁶ Marguerite Fauquenoy Saint-Jacques, «Structures populaires du québécois», *Langue et Identité. Le français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec, P.U.L., 1990, p.283.

⁶⁷ Marcel Juneau, *La jument qui crotte de l'argent, édition et étude linguistique*, Québec, P.U.L., 1976, p.84-85.

10-041 **M'as** t'met dans un jet **m'as** l'faire tomber
M'as t'écraser dans un char d'l'année
 Puis **m'as** t'rire au nez
 Puis **m'as** continuer de t'haïr

21-027 Le monde sont mieux d'se watcher
 Toutes leurs vitrines **m'as** leur casser
M'as fesser sur n'importe quel
 Y vont savoir comment j'm'appelle
M'as m'prom'ner tout nu dans la rue
 Quand chu tanné **chu** pas gêné
M'as faire v'nir toutes les ambulances
 Y vont m'trouver sans connaissance

La dernière citation renferme le deuxième québécoisme le plus fréquent, **chu** (20 N dans 5 chansons), produit de la contraction de «je suis». Ducharme emploie d'ailleurs une forme intermédiaire «j'su» dans *J't'haïs*:

10-025 **J'su** plus capable de te vouair
J'su plus capable de te crouair
 C'est trop dur pour mes nerfs
J'su plus capable de me taire

Le dernier québécoisme à haute fréquence est **pi** (10 N), aussi orthographié **pis** (9 N), que l'on retrouve très bien réparti dans sept chansons. De plus, sur les 16 **puis** transcrits, onze deviennent des **pis** dans l'interprétation de Robert Charlebois. Cette liberté prise par le chanteur nous semble pertinente et tout à fait conforme au ton familier des chansons, comme dans l'exemple suivant:

09-035 J'veux pas d'fun
 J'veux d'l'amour
 J'veux pas qu'l'opératrice
 Me renvoie mon p'tit change
 Quand ça a sonné vingt fois
Puis que ça répond pas
 J'veux qu'a m'aime
 Toute sa vie

Ailleurs, quand la facture plus soignée de la chanson l'exigeait, Charlebois a conservé le **puis**:

02-001 Le soir après l'école on voyageait
 On prenait le bateau rue St-Laurent
 Il n'avait pas de mâts pas de voiles on lui en donnait
 Même des drapeaux l'amour fournissait tout tout
Puis au bout de la ligne 55 on s'en revenait
 On ne voyait pas nos arrêts passer

Dans son article intitulé «Les adjectifs en -able en franco-qubécois», Claude Verreault montre les multiples modalités d'emploi de ce suffixe en français québécois. En plus, il fournit une liste impressionnante de quelque 210 formes en -able, ainsi que leur présence dans des textes littéraires⁶⁸. La plupart sont des adjectifs et sont attestés depuis le milieu du XIXe siècle, comme par exemple: **disable**, «qui peut être dit»: «Quant au ravaud que l'inondation cause dans une maison, c'est pas disable.» 1942, G. Guèvremont, *En pleine terre*, p.98⁶⁹; **tuable**, «qui peut être tué»: «La joie dans l'âme humaine n'était donc pas tuable.» 1954, G. Roy,

⁶⁸ Claude Verreault, «Les adjectifs en -able en franco-qubécois», *Travaux de linguistique québécoise*, tome 3, Québec, P.U.L., 1979, p.188-239.

Alexandre Chenevert, p.334; «Y fait le mort, m'man. Voyons donc, y est pas tuable.» 1965, C. Jasmin, *Pleure pas, Germaine*, p.22.⁷⁰

Et Marguerite Fauquenoy Saint-Jacques, de son côté, fait remarquer qu'en plus être très productif en québécois, le suffixe -able se trouve très souvent dans des mots à la forme négative:

Le québécois fait également usage du préfixe in- (QP: incompréhensible, insortable, infumable), mais il semble donner la préférence à la forme négative analytique pas QP: pas disable, pas apprenable, pas instruisable, pas admettable).⁷¹

Les deux exemples qu'on trouve chez Ducharme lui donnent raison:

09-047	J'veux d'l'amour En enfer Quand j'suis soûl Sous la table Plus r'gardable Plus parlable
--------	--

Le dernier québécisme de fréquence identifié par Martel est la particule de renforcement là. Ducharme l'emploie à cinq reprises (07-082 Es-tu content là ca va tu mieux là; 21-003 Chu tanné là) et Tremblay seulement deux fois.

⁶⁹ *Ibid.*, p.207.

⁷⁰ *Ibid.*, p.219.

⁷¹ Marguerite Fauquenoy Saint-Jacques, *op. cit.*, p.278.

Au nombre des québécismes qui caractérisent le texte de Ducharme, mentionnons **char** (4 N dans 2 chansons), **chauffer** (2 N dans 2 chansons), **bazou** (N dans 2 chansons), **magané** et [truck de] **vidanges**, qui se rapportent tous au riche domaine de l'automobile; **avoir de la misère à** (3 N), **avoir le goût de** (2 N dans 2 chansons), **blonde** (2 N dans 2 chansons), **choqué(es)** (2 N), **caler** [nuire], **frissonneuses**, [misère] **nouère**, **ouvrage**, **platte**, **plus r'gardable**, **plus parlable**, **pogner**, **poigné** [dehors] et **tasser** traduisent des rapports interpersonnels difficiles ou une situation sociale pénible; et **j't'haïs** (7 N), **hostie** (2 N dans 2 chansons), **branleux**, **bûcher**, **j'en ai plein mon criss de casse**, **décoller**, **étole**, **fesser**, **net fret sec**, **plafonner**, **tout sacrer** là dessinent un univers assez violent, atténué cependant par une forte dose d'humour, par exemple la série d'insultes, d'invectives et de menaces proférées par le mari cocu et organisées autour du «J't'haïs», répété sept fois, qui se termine comiquement par «J't'aime pas».

Les mots servant à l'évocation du cadre des chansons de Tremblay

Les personnages féminins

Marie-Blanche	12
Anne Gervais	2
Cree (la)	1
Angèle d'Amour	1
Larouche (grand-mère)	1
Madeleine	1
Mistinguett	1
Muriel Millard	1

Tremblay présente six femmes «réelles», protagonistes des chansons qu'il prend la peine de nommer, contre seulement deux vedettes, **Muriel Millard** et **Mistinguett**, qui restent, malgré tout, familières à un public québécois des années 50 et 60 en raison de leur grande popularité. Notons aussi que plusieurs femmes restent anonymes, mais l'anonymat joue un rôle bien différent que chez Ducharme: il s'agit ici de généraliser la situation et l'expérience particulière de chacune de ces femmes anonymes pour leur faire englober celles de toutes les femmes qui vivent la même situation. Par conséquent, le concept du rôle devient alors plus important que l'onomastique, et la grand-mère du *Bonheur*, l'ouvrière du *Rêve de la sauteuse de chocolat*, l'amante de *Rupture* et la ménagère de *Après la crise*, *Chu tannée Roger*, *Huit heures dix* ou de *Quatorze à table* sont en quelque sorte les porte-parole et les représentantes de toutes les grand-mères, ouvrières, amantes et ménagères.

Rien donc d'exotique dans la description de cet univers stable et structuré, qui contraste grandement avec celui de Ducharme. Au total,

seulement 8 **V** mais 21 **N**; en d'autres mots, deux fois moins de femmes mentionnées, mais un plus grand nombre de mentions. Certaines donnent d'ailleurs leur nom aux chansons dont elles sont l'héroïne, par exemple, *Anne Gervais*, *La Cree* et même *la croqueuse de 222*, bien qu'il ne s'agisse pas ici d'un nom propre. Que le nom de personnages féminins devienne le titre de quelques chansons constitue un signe évident de l'importance que l'auteur leur accorde.

Soulignons, par ailleurs, l'aspect humoristique ou ironique qui se dégage à l'occasion de l'onomastique chez Tremblay. Par exemple, le nom de l'héroïne *d'Allez voir vous avez des ailes* contraste fortement avec le programme narratif du personnage; cette tante **Marie-Blanche**, dont le nom composé renferme les attributs de pureté et de chasteté qui rappellent ceux de la Vierge, s'abandonne chaque dimanche aux plaisirs de la chair avec un homme différent. Et la bonniche **Anne Gervais**, qui troque sa naïveté et son corps pour de l'argent et des cadeaux, change même de nom à la demande de son «boss»; elle s'appelle dorénavant **Angèle D'Amour**. Ce petit ange de l'amour, comme semble le suggérer la graphie sans «s», devient victime de ses charmes et prisonnière d'une cage dorée. On le voit bien, le changement de nom vient consacrer l'exploitation sexuelle à laquelle est soumis le personnage.

Enfin, un relevé complet de toutes les mentions des femmes, incluant les noms propres, les noms communs tels **mesdames**, **mère**, **femme**, **fille**, **grand-mère**, **sauvage**, **folle**, **soeur**, le pronom sujet **je**, dont les 205 occurrences, rappelons-le, se rapportent à la femme, les pronoms personnels objet **me** et **moi**, ainsi que le possessif **mon**, donnent un total

impressionnant de 479 N. Un relevé similaire des mentions des hommes, incluant les pronoms **tu**, **vous**, **te** et le possessif **ton**, qui indique bien que l'homme est souvent l'interlocuteur de la femme, donne un résultat de 173 N. La différence est appréciable et montre bien que si l'homme fait toujours partie de l'univers des femmes, ce sont ces dernières qui en sont le centre, et donc le véritable sujet des chansons de Tremblay.

Les personnages masculins

Roger	12
Français	6
René	4
Monsieur Dubois	3
Albert	2
Crees (les) [le peuple]	1
Pit (oncle)	1
Prince Charmant	1

Sans décrire de manière très détaillée ses personnages masculins, Tremblay nous en présente tout de même sept (et avec 29 N) dont un seul, le **Prince Charmant**, symbolisant l'homme parfait et parfaitement illusoire, est un type. Les six autres sont des personnages qui, il est vrai, ne génèrent pas beaucoup d'action. Le très ordinaire ouvrier, au nom tout aussi banal de **Roger**, apparaît dans deux chansons aux titres éloquents (*Chu tannée Roger* et *Huit heures dix*), où il représente l'homme incapable de communiquer, au grand malheur de sa conjointe. Le **mononcle René** ne peut qu'assister, impuissant, à la transformation de son épouse Marie-Blanche, enflammée par sa nouvelle passion pour les hommes; lui, «se retrouve les doigts dans l'nez». Ce n'est qu'exceptionnellement qu'un personnage masculin prend - ou a - la parole: **Monsieur Dubois**, par exemple, propose à **Anne Gervais** de ne

pas s'habiller pour travailler. La plupart du temps, ils ne sont que mentionnés, soit pour le rôle qu'ils ont joué dans le passé ou celui qu'ils seront appelés à jouer dans l'avenir. Ainsi, la grand-mère effacée du *Bonheur*, qui reste d'ailleurs anonyme, constate:

25-025 J'ai toujours approuvé
 Les décisions d'**Albert**
 C'est lui qui m'a prouvé
 Qu'ma vie est secondaire

Et la **Cree**, de son côté, espère la délivrance en le retour de son mari:

28-025 *C'est un **Français** de France*
 Que j'ai marié hier
 Y va r'venir c't'hiver
 De sa dure vie d'errance

Enfin, un seul personnage masculin participe de manière positive à l'action: «Mon oncle **Pit** a téléphoné».

Les noms de lieux

Villes, villages, rues et autres lieux du Québec

Montréal	9
Québec (ville)	2
Grande-Allée (Québec)	1
(carré) Viger (Montréal)	1
Total:	4 V, 13 N

Lieux situés hors du Québec

France	7
Rome	1
Saskatoon	1
Total:	3 V, 9 N

La profusion de lieux nommés par Ducharme contraste fortement avec la parcimonie de Tremblay à ce chapitre. En effet, aux 24 lieux québécois totalisant 36 occurrences, s'opposent quatre lieux seulement, pour un total de treize occurrences, chez Tremblay. Lorsqu'on considère les espaces étrangers, la différence est aussi grande: 15 V et 18 N chez Ducharme contre trois mentions seulement (3 V, 9 N) chez Tremblay.

Des quatre lieux qu'il nomme, **Montréal** vient en tête, et de loin, avec ses neuf occurrences dans trois chansons. La métropole est mentionnée six fois dans *Anne Gervais*, chanson qui illustre le passage de la campagne à la ville. La jeune fille y travaillera comme domestique, du moins c'est ce qu'elle croit, dans une riche maison du **carré Viger**, seule autre marque de la ville. En réalité, elle posera nue pour son boss, qui s'enrichira à ses dépens.

Montréal est bien le cadre de *C'est ma fête*, mais Tremblay a surtout retenu les éléments naturels dans sa description de la journée extraordinaire que vit la narratrice. Ainsi, **la lune en canot d'écorce**, **les arcs-en-ciel** et **les étoiles** qui dansent au **ciel plus bleu** que d'habitude,

participent avec **les moineaux, tous les oiseaux, le chat et les écureuils en émoi** à ce tableau de la ville en liesse où **poussent et pleuvent des fleurs**. Représentant l'Église, les **clochers** ont même fait leur part, ce qui semble étonner la narratrice, qui ne peut s'empêcher de constater que l'Église n'était pas très favorable à la libération de la femme. **Rome** surgit dans une image excentrique (26-029 J'pense qu'y'ont sacré le feu dans Rome) qui marque l'enthousiasme des frères de la narratrice, et, peut-être, au second degré, une rupture avec la religion? Quoi qu'il en soit, le grand jour est arrivé et la notation suivante montre bien qu'il s'agit d'une révolution: «Montréal est sens dessus dessous».

La dernière mention de **Montréal** se trouve dans *Rupture*, chanson dont le cadre est **Québec** et qui prend la forme d'une lettre d'adieu qu'une femme mariée de Québec envoie à son amant de Montréal au début du siècle (34-027 Je repose la plume et vous dis au revoir, 34-030 **Québec** vendredi soir 6 mars mil neuf cent dix). Elle lui rappelle les «heures enivrantes de leur «amour passionnel» et le désir qu'elle avait de le vivre au grand jour»:

34-013 J'aurais voulu hurler en pleine **Grande-Allée**
Cet homme est mon amant

Ailleurs, on devine la ville à certains détails, par exemple les **biscuits Whippet** qui permettent d'identifier l'usine de la compagnie Viau où ils sont fabriqués, dans l'est de Montréal, et où travaille la sauceuse de chocolat. De même, le cadre de *La croqueuse de 222* reste assez flou, bien qu'on comprenne qu'il s'agisse d'une citadine, et probablement d'une

Montréalaise, parce que, d'une part, elle mentionne les **grands clubs** et que, de plus, elle s'exprime en anglais.

Et la mention du **cinéma d'Paris** où la tante Marie-Blanche rencontre chaque dimanche de nouveaux amants renvoie le lecteur, encore une fois, à Montréal, quoique l'esprit de la chanson, qui exhorte toutes les femmes à imiter l'audace de l'héroïne, revête une portée générale qui rend la question du cadre moins pertinente. Il en va de même pour plusieurs autres chansons. *Après la crise* montre l'appauvrissement des ouvriers au bord de la révolte et, bien qu'on comprenne que l'action se passe à Montréal, où se trouve principalement le prolétariat québécois, le cadre de la chanson aurait pu être Trois-Rivières ou Sherbrooke et, si l'on fait abstraction des caractéristiques langagières, toute autre grande ville industrielle au monde. De même, *Chu tannée Roger* et *Huit heures dix*, qui illustrent l'échec de la communication et décrivent la situation exemplaire de toutes les femmes prisonnières d'une relation usée et insatisfaisante, qui tentent par un ultime effort, de changer la dynamique du couple qui se désagrège, pourraient se passer n'importe où.

Le cadre de *Quatorze à table* et du *Bonheur* reste flou; l'insistance sur la légendaire famille québécoise nombreuse, de même que l'influence du curé, contre laquelle se rebelle la protagoniste, et la mention de la **revanche des berceaux** nous rappellent bien entendu un monde traditionnel et vraisemblablement rural.

Enfin, le cadre de *Réveil* est vague à souhait dans son dessein d'englober toutes les expériences féminines. Cette chanson résume l'histoire des femmes et vient clore la série de leurs déboires, illustrés par

certaines portraits de femmes soumises, exploitées, ignorées ou abandonnées. Du même coup, elle annonce la venue de nouvelles femmes libres et libérées, qui avaient vu le jour cinq ou six ans plus tôt sous la plume du même parolier dans des chansons comme *Allez voir vous avez des ailes* (1973), *La croqueuse de 222* (1973) et *C'est ma fête* (1974).

La chanson intitulée *La Cree* présente un cadre mouvant. La protagoniste y raconte son enfance nomade difficile dans les plaines entourant **Saskatoon** où elle est née, son déménagement dans l'est où elle et ses frères sont parqués dans une réserve, puis sa rencontre et son mariage avec un **Français de France** qui la fera sortir du cercle vicieux de violence, d'alcoolisme et d'exploitation, caractéristique de la vie de **peines** et de **souffrances des Crees**. Comme le Français est marin, il est logique de présumer que la rencontre a eu lieu dans une ville portuaire comme Montréal, Québec ou Halifax, mais le texte ne donne aucun indice précis hormis les vers suivants: (28-053) Me v'là au bord d'la mer/ Moé qui sait pas nager.

En réalité, ce qu'on pourrait considérer comme une touche d'exotisme (**Saskatoon, Cree, Français, France**), dans la description d'un monde autrement résolument québécois, perd son effet d'étrangeté à la lecture du récit autobiographique *Un ange cornu avec des ailes de tôle*.⁷² On y découvre que **la Cree** et le **Français** qu'elle a épousé sont, en fait, les grands-parents maternels de Michel Tremblay. Non seulement l'œuvre autobiographique vient-elle authentifier l'œuvre lyrique, mais elle

l'élucide. La relation entre ces deux êtres qu'on croyait fictifs y est mieux décrite, de même que le courage et la détermination de l'ancêtre maternelle qui dut émigrer aux États-Unis, puis à Montréal afin de subvenir seule aux besoins de ses enfants après que son Français l'eut abandonnée.

En résumé, on constate que huit des treize chansons de Tremblay ont un cadre flou. Deux d'entre elles pourraient très bien avoir la campagne comme décor et les six autres une ville, qu'on devine être Montréal, mais qui n'est pas nommée. En revanche, la mention de lieux précise le cadre des cinq autres chansons: Montréal, trois fois, Québec, une fois, et le parcours des plaines de la Saskatchewan aux ports de l'est du Canada et, éventuellement, de la France dans *La Cree*.

Montréal est donc le cadre de la plupart des chansons de Tremblay, bien que la ville y soit beaucoup moins décrite que chez Ducharme. Elle n'est souvent que mentionnée ou subtilement évoquée. Ce que Tremblay propose plutôt, c'est la description, la plus exacte possible, de la réalité sociale de ses personnages, un monde rempli d'ouvriers et surtout de femmes, y compris leurs conditions socio-économiques et leurs problèmes personnels, dans la mesure où ceux-ci touchent à l'universel.

Et même si le cadre reste souvent flou, ce qui facilite ce rapport à l'universel, le lecteur comprend que Tremblay décrit Montréal ou, en tout

⁷² Michel Tremblay, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 1994, p.15-19.

cas, le Québec. Car il faut distinguer le cadre étroit des chansons, c'est-à-dire les références directes et immédiates comme, par exemple, les noms de rues, de bars, d'établissements ou d'institutions, et le cadre plus large qui, lui, émane de l'ambiance globale ou générale de l'œuvre. Ainsi, les chansons de Tremblay dépeignent, à n'en pas douter, le Québec du vingtième siècle, dont elles nous font d'ailleurs revivre l'Histoire en relatant, en parallèle, le cheminement des femmes, lui aussi historique. Pour ce faire, Tremblay adopte logiquement un point de vue diachronique, qui donne au lecteur un panorama historique du Québec selon une perspective féministe. L'intention, très claire dans les textes, est explicitée par le paratexte: les huit chansons de l'album «Mes amies d'filles» sont en effet précédées d'un texte de présentation assorti d'une date qui en éclaire le contexte socio-historique.⁷³

⁷³ Le tout s'offre comme une série de «portraits de femmes tirés de la vie quotidienne de 1890 à nos jours». En plus de cette remarque liminaire, qui indique le dessein général de l'œuvre, huit autres commentaires, parfois assortis de statistiques, précèdent chacune des chansons à l'exception de *La Cree*. Un commentaire final vient clore l'ensemble: «Bonne nuit grand-mère, nous dormons dans les rides de ton corps». Nos recherches nous ont appris que Philippe Haeck était l'auteur du paratexte, ajouté a posteriori aux chansons, probablement, croyons-nous, pour accentuer l'idée du cheminement historique des femmes inhérente à la réalisation de ce disque. D'ailleurs, les photos et la conception graphique de la pochette vont dans le même sens. Continuité, solidarité, reconnaissance des combats du passé et confiance en l'avenir émanent des images conçues par Anne Cherix, en parfait accord avec le dessein général du projet que les textes de Haeck et de Tremblay manifestent au plan langagier. Le tout forme un ensemble complexe et cohérent qu'il faudra s'habituer à examiner pour porter un jugement qu'on veut valable sur un phénomène comme la chanson populaire. Voir, à cet effet, mon article «Michel Tremblay, parolier» paru dans *La chanson: carrières et société*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 117-132.

Noms propres divers

222 (pilules)	13
Médor	1
Mitsou	1
Whippet (biscuit)	1
Total:	4 V, 16 N

Ces quelques occurrences renvoient toutes au monde immédiat des personnages. **Médor** et **Mitsou** sont le chien et le chat qu'Anne Gervais quitte en allant vivre en ville; le **biscuit Whippet** fait partie de l'univers quotidien de la sauceuse de chocolat, comme les **222** de celui de la **croqueuse**, qui a développé une véritable dépendance pour ces cachets.

Les interjections (voir tableau 20)

Au chapitre des interjections, on constate que Tremblay en emploie très peu par rapport à Ducharme dont elles caractérisent les chansons. La seule qui revient plus d'une fois, **hein**, marque l'insistance sur le bonheur et la fin de la peur de la femme qui, dans *C'est ma fête*, interpelle l'auditeur en ces termes:

26-039 *Saviez-vous ça qu''étais heureuse*

Le saviez-vous **hein** le saviez-vous
Saviez-vous ça que chus pus peureuse
Le saviez-vous **hein** le saviez-vous

Au revoir et **adieu** apparaissent dans *Rupture* et la dernière expression indique le caractère définitif de la séparation des amants conformément au titre de la chanson (34-027,028). Enfin, le juron **bonyeu** traduit l'énervement et la frustration de la femme qui a du mal à communiquer ses états d'âme à son époux dans *Huit heures dix*.

30-026	Tu l'as remarqué tu me l'as dit Que j'chus nerveuse sans bon sens Mais y faudrait y faudrait qu'tu m'comprennes Bonyeu Roger j'ai 40 ans
--------	--

Les anglicismes (voir tableau 22)

En ce qui a trait aux anglicismes, Tremblay continue de se comporter de la même façon: il en emploie peu (38 V), mais souvent les mêmes (72 N). En plus, cette concentration se retrouve aussi au niveau des chansons, 50 des 72 occurrences, soit 69%, étant regroupées dans une seule chanson (*La croqueuse de 222*), et dix autres dans *Anne Gervais*. En réalité, les anglicismes n'apparaissent que dans sept des treize chansons du corpus, et rarement avec plus d'une ou deux occurrences.

À part *La croqueuse de 222*, qui chante, parfois même en anglais, le **fun** qu'elle a à se droguer tranquillement chez elle au lieu d'aller faire le tour des grands **clubs**, ce qui ne garantit pas du **mal de bloc** du lendemain matin quand le cerveau est pesant comme un **truck**, et qui cite une chanson de Dylan (**Everybody must get stoned**), la plupart des

anglicismes proviennent, logiquement, des deux ouvrières du corpus. La sauceuse de chocolat nous décrit son lieu de travail, la biscuiterie Viau à Montréal, qui fabrique les biscuits **Whippet**. En rêve, elle transforme ses outils de travail, la **strappe** (courroie de transmission de la chaîne de production) et la **steam**, en instruments de torture. Quant à la bonniche Anne Gervais, elle se fait exploiter sexuellement par son **boss** qui lui demande de poser nue dans sa maison du **carré** Viger. Aimant prendre des poses un peu hardies, la bonniche ôte ses atours devant le **kodak**. M. Dubois fait le commerce de ces photos qui font beaucoup de bruit à **travers** l'île de Montréal, ce qui fait, par conséquent, qu'Angèle D'Amour reçoit beaucoup de **malle**. Enfin, la Cree, élevée en Saskatchewan mais qui déménage dans l'Est où elle apprend une langue toute **cassée**, se souvient que son père chassait le **raccoon** avec sa **gang**.

Les autres anglicismes sont rares. La tante Marie-Blanche, qui n'avait jamais eu d'**fun**, s'offre des aventures sexuelles le dimanche sous prétexte d'aller aux **vues**. *C'est ma fête* renferme le nom d'une danse, la **soft shoe**, que les étoiles exécutent dans le ciel pour la jubilaire pour qui aussi le **chum** a coupé ses moustaches. Enfin, la **TV** interdit toute communication entre Roger et sa femme, dans *Chu tannée Roger*.

Bref, Tremblay emploie relativement peu d'anglicismes, en tout cas beaucoup moins que Ducharme. Et si on omettait les parties de la chanson *La croqueuse de 222* qui sont écrites en anglais, et qui constituent en quelque sorte la traduction du refrain français, ainsi qu'une

phrase empruntée à une chanson de Bob Dylan (intertexte), nous n'aurions plus que 23 V et 52 N pour Tremblay, c'est-à-dire 2,8% et 1,4%, valeurs qui se rapprochent de celles du DDFPQ et de Ducharme romancier.

Les québécismes (voir tableau 23)

Tremblay emploie 75 québécismes, soit 24 de moins que Ducharme, mais selon ce qui s'avère une constante dans son corpus, il les utilise avec une plus haute fréquence, avec comme résultat que son total d'occurrences (273 N) dépasse celui de Ducharme (243 N), et ce dans un corpus moins étendu. Ainsi, la proportion de québécismes atteint les 7 %, soit 2 % de plus que chez Ducharme, dont on avait déjà mentionné que sa valeur était élevée par rapport aux pourcentages relevés par Lepage chez Guèvremont, Renaud et Ducharme dans des extraits du *Survenant*, du *Cassé* et de *L'hiver de force*. Ce résultat nous incite à émettre l'hypothèse que le genre pratiqué a une incidence significative sur la quantité de québécismes qu'utilise un auteur. Relevant dans de nombreux cas de phénomènes de l'oralité, les québécismes ne sont pas gommés des textes de chansons; au contraire, la chanson populaire, destinée à une consommation orale, les exhibe ostentatoirement comme marques de sa spécificité. Des comparaisons avec des pièces de théâtre, spécialement des pièces écrites en français québécois de niveau familier ou populaire, donneraient probablement des résultats plus semblables aux nôtres.

Dans le corpus de Tremblay, un québécoisme montre une très haute fréquence, quatre autres une fréquence élevée, et 18 une fréquence relativement élevée, tandis que les 52 autres se rencontrent moins de trois fois et 43 sont des hapax. On peut déjà voir dans cette distribution la tendance, déjà observée, à un certain éparpillement chez Ducharme, où les hapax comptent pour 68 % et, au contraire, à une concentration chez Tremblay, où ceux-ci ne totalisent que 57 % des québécoismes.

En ce qui a trait aux québécoismes de fréquence, Tremblay use abondamment de **pis**, très peu de **là**; s'il emploie aussi souvent que Ducharme (8 N) les formes du futur proche (28-003 Y va r'venir c't'hiver ou 28-047 Tu vas être protégée), il ne va pas aussi loin que ce dernier dans la contraction de la forme de la première personne et préfère **j'vas** (23-002 J'vas être bonniche) ou **j'm'en vas** (23-012 J'm'en vas y faire perdre les pédales) à **m'as**. Fidèle à son habitude, Ducharme exploite les trois possibilités, mais marque sa préférence pour la forme la plus contractée, c'est-à-dire la plus orale. Enfin, Tremblay emploie **autres** dans les syntagmes figés qu'ont décrit Martel et Léard: «Les formes nous autres, vous autres, eux autres sont très fréquentes au Québec, et pratiquement généralisées». ⁷⁴

31-020 **Eux autres** me connaissent pas

32-036 Mais **nous autres** on dit non

⁷⁴ Jean-Marcel Léard, «Essai d'interprétation de quelques faits de morphologie du québécois», *Travaux de linguistique québécoise*, tome 2, Québec, P.U.L., 1978, p.126.

Pis vient au premier rang des québécismes, avec ses 48 occurrences (**N**) auxquelles on pourrait ajouter les cinq **N** de **puis** que Pauline Julien transforme en «pis» dans son interprétation. Si **pis** bénéficie de sa présence dans le refrain de deux chansons (*Anne Gervais* et *La Croqueuse de 222*), il n'en demeure pas moins fortement excédentaire par rapport à tout autre québécisme chez Tremblay ou Ducharme. Autre indice de l'extrême popularité de ce vocable chez Tremblay, il apparaît dans 11 de ses 13 chansons. Seules *Réveil* et *Rupture*, qui se distinguent à plus d'un égard du reste du corpus, ne contiennent ni «pis» ni aucun autre québécisme.

Comme l'explique Jean-Marcel Léard, **pis**, issu de «puis», concurrence sérieusement «et» en québécois. Ses valeurs sont variées (addition, successivité) et dépendent le plus souvent des catégories liées: addition avec le nom (23-055 J'aime mieux l'argent **pis** les aigrettes), successivité avec le verbe et la proposition (24-023, 024 Mais aujourd'hui j'ai des envies / De hurler **pis** de tout casser ; 32-047, 048 Je l'insulte comme une folle / **Pis** j'y fais des grimaces). Mais, continue-t-il, «avec les propositions, deux valeurs particulières ressortent: la relation consécutive et la relation d'opposition, associée à l'exclamation, car les deux propositions ne devraient pas être vraies en même temps»⁷⁵. Par exemple:

⁷⁵ Jean-Marcel Léard, «Quelques faits de grammaire et de discours en québécois», *Langue et Identité. Le français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec, P.U.L., 1990, p.294.

31-010 J'veux pas
 J'veux pas mourir en couches
 Comme ma grand-mère Larouche
 Que c'est qu'ça y'a donné
 J'veux pas
 A l'a été enceinte
 La moitié de sa vie
 Sans pousser une seule plainte
Pis moé j'veux pas

Léard note de plus que «l'adjonction de **là** rend plus nette la valeur consécutive et focalise aussi sur le caractère particulier de la situation par rapport à d'autres semblables»⁷⁶. Par exemple:

27-046 Chus tannée j'te parle **là pis**
 J'sais même pas si tu dors

Chus jouit aussi d'une haute fréquence et d'une excellente distribution (32 **N** dans 9 chansons), de même que **pis** (19 **N** dans 5 chansons), **ben** (17 **N** dans 7 chansons) et **moé** (16 **N** dans 6 chansons). Toutes ces valeurs dépassent largement celles de Ducharme et causent l'excédent en québécismes que l'on peut noter chez Tremblay, comme l'illustre le tableau suivant:

⁷⁶ *loc. cit.*

Tableau 24 - Québécoismes communs à Ducharme et à Tremblay

	Ducharme	Tremblay
chu(s)	20	32
pi(s)	19	48
pu(s)	10	19
haïs	7	1
toé	6	3
z' [de transition]	8	1
là	5	2
piasse	5	1
tanné	5	4
ben	5	17
manufacture	3	1
su'	3	3
icitte	2	1
rien que	2	1
a= [elle]	1	5
affaire [chose]	1	1
frett'	1	1
j'vas	1	4
j'm'en vas...	1	5
monde	1	3
po(i)gné	1	1
queq'	1	3
t' [de transition]	1	2
TOTAL:	109 N	159 N

Ce tableau révèle que Ducharme et Tremblay partagent 23 québécoismes, soit près d'un tiers du total de Tremblay et environ un quart de celui de Ducharme. Plus intéressant encore, ces vocables sont les plus usités, car ils représentent près de la moitié des occurrences chez Ducharme (109 N/243 N) et presque 60 % chez Tremblay (159 N/273 N). On constate donc que les québécoismes constituent un noyau assez stable, qui caractérise nos deux corpus - et, peut-être, tout corpus québécois de langue parlée? On notera de plus que 14 des 23 québécoismes communs aux deux paroliers sont des québécoismes phonétiques ou morphologiques.

La couleur particulière de chaque texte provient du dosage de ces éléments communs, de même que des usages originaux que l'on rencontre chez l'un et chez l'autre, surtout dans la catégorie des québécoismes sémantiques. Nous avons déjà mentionné ceux qui coloraient le texte de Ducharme, en accord avec les réseaux sémantiques majeurs qui le structurent; nous ferons maintenant de même pour Tremblay.

Parmi les québécoismes sémantiques particuliers à Tremblay, on ne s'étonnera pas de retrouver **matante**, **marier**, **galerie**, **jeunesse**, **mononcle**, **cann'çons**, **catin**, **chat sauvage** (manteau de), **p'tit corps**, **linge**, **sacoché**, **tuque** et **la revanche des berceaux** qui apportent leur contribution au riche réseau sémantique de la famille, représenté par ses membres et par les objets qui meublent leur monde immédiat et familial.

Les québécismes **se grouiller, s'crier des bêtises, sacrer, maudite, bonyeu, brailler, pogné, se sacrer, s'il vous plaît, tu-seule, yable** donnent des rapports humains qui ont cours dans cet univers familial une couleur négative et en font ressortir en particulier la difficulté de communication. Dans le même ordre d'idées, le vocable **tu-seule** semble être un néologisme que l'on trouve aussi dans *À toi pour toujours ta Marie-Lou* dans la formule expressive que Tremblay a créée pour définir la famille: «une cellule de tu-seuls ensemble»⁷⁷.

Quelques vocables témoignent du milieu social décrit dans les chansons de Tremblay: **biscuit, cenne, manufacture, piasse, saucer, sauceuse**. De plus, Tremblay emploie certains québécismes très communs (**astheur, à (matin), à (tous les dimanches), bec, couple, croche**, absents chez Ducharme.

Enfin, la forte présence de **moé** (16 **N** contre 0 chez Ducharme) nous rappelle que les chansons de Tremblay sont prises en charge par un sujet féminin qui s'exprime presque toujours à la première personne du singulier et le plus souvent dans un registre populaire. En effet, les 16 occurrences de **moé** et **moué** se répartissent assez également entre six chansons, tandis que les 32 occurrences de **moi**, dont 22 se répètent dans le refrain de la chanson *Réveil*, n'apparaissent que dans cinq chansons. À noter que Ducharme n'emploie jamais **moé** (contre 20 **moi**), mais qu'il emploie pourtant **toé** six fois (contre **toi** 15 fois).

⁷⁷ Michel Tremblay, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Lémac, 1972, p.90.

Au terme de cette analyse des mots servant à l'évocation du cadre, nous constatons donc un usage fort différent de la part de nos deux auteurs. En plus de recéler une grande quantité de noms propres et d'interjections, les chansons de Ducharme se caractérisent par une abondance d'anglicismes, et à un degré moindre de québécismes, tandis que ce sont plutôt les québécismes qui distinguent celles de Tremblay. On peut déduire de cette constatation que les anglicismes, employés par Ducharme pour rendre compte de phénomènes comme la vague hippie et surtout l'omniprésence de la société de consommation, constituent un signe de modernité, alors que la prépondérance des québécismes est plutôt un indice de l'aspect traditionnel que revêt le corpus de Tremblay.

Cela est tout à fait logique puisque le corpus de Ducharme opère une coupe synchronique du réel, saisissant le monde des années 1970 avec ses modes, ses personnages politiques, ses vedettes, ses émissions de télé, etc. pour nous en donner une image vivante et colorée, qui se reflète aussi au niveau de la langue. On y note la présence de nombreuses expressions que Ducharme récupère et qu'on peut effectivement dater de l'époque: «Fais toi z'en pas tout l'monde fait ça», «C'est pas sérieux», «Grosse Corvette tite quéquette», «Peace and Love», «J'veux rien savoir».

Au contraire, la coupe diachronique que présente les chansons de Tremblay révèle divers stades d'évolution d'une société et d'une langue qui conserve davantage de traces du passé. Même si ses chansons ont toutes été écrites à l'époque moderne, entre 1970 et 1979, Tremblay s'efforce de faire s'exprimer ces personnages du début du siècle dans une langue légèrement plus archaïsante que celle des personnages de

1970. À noter d'ailleurs que sa seule chanson comportant beaucoup d'anglicismes présente effectivement un personnage citadin et moderne: «la croqueuse de 222». La langue des personnages de Tremblay renferme des expressions, telles «courber l'échine», «s'manger la laine su'l'dos», «la belle au bois dormant», «le Prince Charmant», «la revanche des berceaux», «ne pas être sorti du bois», qui renvoient à certaines réalités du passé des Québécois en plus des nombreux québécismes dont nous avons déjà traité et qui concourent à dépeindre un monde encore fortement imprégné de tradition.

Cette opposition entre modernité et tradition se reflète même dans les jurons, le **bonyeu** de Tremblay faisant ancien à côté des **hostie**, **cris**, **étole** et surtout **fuck** et **bastard son of a bitch** de Ducharme.

L'examen du corpus de Ducharme révèle une corrélation entre son emploi des anglicismes et des québécismes. En effet, les chansons qui renferment beaucoup d'anglicismes contiennent en général beaucoup de québécismes (par exemple les chansons 13 et 07). Et le contraire est aussi vrai, comme on le constate dans les chansons 01, 02, 06, 08 et 18. Cependant, les chansons 16, 09 et 19 se démarquent par leur nombre élevé d'anglicismes et les chansons 10, 21, 03 et 04 par leurs québécismes plus abondants.

En revanche, nous remarquons chez Tremblay un emploi très contrasté des anglicismes et des québécismes. La moitié des chansons ne contiennent aucun anglicisme et la plupart des autres, cinq sur sept, n'en renferment que quelques-uns (moins de 5). Seules les chansons 23 (5 V et 9 N) et 29 (22 V 50 N) en contiennent un nombre appréciable. En fait,

cette dernière regroupe à elle seule 22 des 38 anglicismes et 70% des occurrences. Quant aux québécismes, non seulement sont-ils très nombreux, mais ils sont aussi très bien distribués dans le corpus. On observe qu'ils abondent dans quatre chansons (27, 22, 23 et 26), se retrouvent en nombre presque égal dans sept autres (31, 32, 29, 28, 30, 24 et 25) et qu'ils sont absents des chansons 33 et 34, *Réveil* et *Rupture*.

Ces deux dernières chansons ont une facture beaucoup littéraire que les autres, visible dans la présence d'inversions, d'appositions, d'apostrophes et de vocabulaire plus recherché. S'y trouvent en particulier une surabondance d'épithètes, la répétition de la négation **ne...que**, ainsi que des mots et des usages classés comme littéraires par Le Robert: le **vouloir** (33-015) et l'adjectif **tel** introduisant une comparaison (33-040, 34-003, 34-004).

Chez Ducharme, les chansons moins typées par les anglicismes et les québécismes, *C'est pas sérieux*, *Insomnie*, *Je suis né*, ne se démarquent pas tant par l'emploi de mots ou de structures littéraires que par la fulgurance des images qu'il y créé.

CHAPITRE VI

LE JEU DES CONTRAINTES DU GENRE LYRIQUE

Nous avons fait allusion à quelques reprises déjà aux contraintes particulières inhérentes au genre lyrique. Entre autres, les exigences de brièveté et de la production d'un effet immédiat sur l'auditeur obligent l'auteur de chansons à recourir à certaines stratégies langagières. De plus, le parolier se doit de rendre compte et même d'accentuer l'oralité caractéristique du genre, et nous avons vu comment l'emploi d'interjections, par exemple, servait à ces fins. Nous allons, dans ce dernier chapitre, donner un aperçu des moyens qu'emploient Ducharme et Tremblay pour manifester, en plus de l'oralité, la facture particulière d'une chanson. Nous nous intéresserons ainsi aux jeux de symétrie et de parallélisme ainsi qu'à des procédés syntaxiques et stylistiques tels la répétition, l'énumération et l'accumulation de termes synonymiques qui servent tous à intensifier l'expression et à augmenter l'effet mnémonique, deux autres exigences du genre. Mais avant de décrire quelques-uns de ces procédés, revenons un moment aux phénomènes de l'oralité.

En plus des québécismes, dont la très grande majorité appartient aux registres familier ou populaire de la langue québécoise, Ducharme et Tremblay ont recours à plusieurs moyens afin de rendre compte de l'oralité dans leurs chansons. Comme l'explique L. Hantrais:

Le compositeur d'une chanson se trouve dans une situation très particulière où il est à cheval entre le langage parlé et écrit. Il possède les avantages de l'auteur du langage écrit en ce qu'il peut mettre autant de temps qu'il veut à écrire et à perfectionner son ouvrage, mais il ne partage pas théoriquement tous les avantages de l'auteur du livre parce que le lecteur de celui-ci peut passer tout aussi longtemps à étudier les écrits. L'ouvrage du chanteur n'est pas destiné a priori à cette méthode d'appréciation. Il doit retenir l'attention de celui qui l'écoute grâce à son impact immédiat. La chanson doit ainsi posséder certaines caractéristiques du langage parlé qui n'exige pas en théorie un raisonnement impeccable et une absence de redondance.⁷⁸

La syntaxe des textes de Ducharme et de Tremblay contribue à leur style familier. Les adverbes de négation, par exemple, offrent de très nombreux cas d'élisions, caractéristiques de la langue orale. Ainsi, Ducharme fait l'économie de la particule négative *ne* 78 fois sur 107, tandis que Tremblay ne l'emploie qu'une seule fois sur 54. Encore une fois, nos valeurs dépassent de loin celles qu'a obtenues Lepage à partir des trois échantillons de roman qu'il a analysés, ce qui confirme notre hypothèse à propos de la préséance de l'oralité dans le genre lyrique par rapport au genre romanesque.

On remarque aussi une forte tendance à l'élision devant consonne des formes de pronoms sujets, le *je* devenant *j'* 76 fois et dans douze chansons chez Ducharme (*J'veux d'amour*, *J't'haïs* etc.); 89 fois dans

⁷⁸ Linda Hantrais, *op. cit.*, p.203.

onze des treize chansons de Tremblay (J'veux pas, J'viens tout' mal j'viens tout' croche, etc.).⁷⁹

Autre marque d'oralité typique de la langue populaire, les pronoms **il** et **ils** se transforment en **y**, 17 fois sur 49 chez Ducharme et 59 fois sur 61 chez Tremblay. Dans un corpus sept fois plus étendu, L. Hantrais n'a relevé que huit occurrences de ce phénomène chez Brassens. Or la forme **y** peut aussi remplacer le pronom objet **lui**; c'est le cas deux fois chez Ducharme et onze fois chez Tremblay. De même, **a** se substitue à **elle**, une fois chez Ducharme et cinq fois chez Tremblay.

Ça remplace systématiquement **cela** dans nos deux corpus, 82 fois chez Ducharme et 18 fois chez Tremblay. Il remplace même des personnes dans *Mon pays*, probablement pour indiquer l'anonymat ou le degré d'aliénation des ouvriers, ou le peu d'estime qu'ont pour eux les patrons (13-016 **Ça** fume **Ça** mâche d'la gomme **Ça** parle etc.).

Quant à **ce**, **cet** et **c'est**, ils subissent souvent, chez Tremblay, élision ou apocope (25-015 Tout c'que je savais faire; 31-050 C'pas vrai ; 27-039 C'te boîte à images-là; 24-006 Que c'tait pas grave etc.); chez Ducharme, ils conservent ordinairement leurs formes complètes, mais l'élision et l'apocope se rencontrent (04-001 J'ai tout c'que tout; 20-019 Quand on s'fait d'la peine c't'encore plus l'fun).

⁷⁹ Nous renvoyons le lecteur aux tableaux 27 et 28 où il pourra trouver toutes ces mentions de marque d'oralité que constituent les élisions, contractions et apocopes sous forme de note en marge de la liste des 250 mots les plus fréquents de chaque auteur.

Ce dernier exemple nous servira à signaler que l'élision touche plusieurs vocables, ici **se, de, le**, auxquels il faudrait ajouter **tu, te, me, petit>p'tit, bien>ben, autre>autr'** chez nos deux auteurs.

Outre les contractions que constituent **m'as** et **chu**, notons que **fait** devient **fa** et même **f'** et **tout de suite, t'suite** chez Ducharme tandis que nos deux auteurs recourent à la forme ancienne (sans -r) de la préposition **sur**: «su' a bande», «su' é toilettes» et «su tes tracks», dans *Mon pays* de Ducharme, et «su'll'dos», «su' a strappe» et «su'es fesses», chez Tremblay.

En plus de là, on trouve six occurrences de **donc** emphatique chez l'un et l'autre: (11-015 J'aurais **donc** dû rester à Yamachiche, ou 21-018 J'voudrais **donc** pas être à sa place) et (25-005 Chus **donc** une femme chanceuse ou 27-049 Fais-moué **donc** un p'tit geste).

Enfin, Ducharme semble prendre plaisir à transcrire certaines prononciations populaires ou archaïsantes. On relève ainsi près d'une vingtaine de cas de reliquats du vieux français comme: **toutte, icitte, platte, frett', toé, haïs, jama, apra, pra-midi, hier a souair, crouair, vouair**.

Quant à Tremblay, il utilise parfois des adjectifs substantivés (31-034 Marier mes deux plus **grands** En berçant le plus **p'tit**; 28-033 J'ai vu ma

mère pourrir Dans la boisson des **blancs**), ce qui d'après Bally est une caractéristique du langage parlé.⁸⁰

Bref, nos deux auteurs n'hésitent pas à transcrire l'oralité dans la langue de leurs chansons, et s'ils manifestent une certaine originalité à cet égard, ils partagent toutefois, quoique à un degré divers, la majorité des traits typiques de l'oralité. Et de même qu'on a remarqué que Tremblay privilégie les québécismes, il semble aussi faire un usage plus abondant de l'élision et des formes populaires des pronoms personnels et de la négation.

Ducharme

Si l'emploi des interjections nous a offert un exemple de la façon dont Ducharme intensifie l'expression, ce dernier recourt aussi à d'autres moyens, comme par exemple l'accumulation de termes synonymiques ou de séries paradigmatiques. Nous en avons déjà noté l'effet dans *Mon pays* et *J't'haïs*; en voici un exemple tiré de *J'l'savais*:

07-023	T'as tout fait de travers Pis tu peux rien défaire T'as presque pas rien eu Pis tu l'as tout perdu
07-054	T'as jamais eu d'talent T'as jamais rien appris T'as le moral à terre

⁸⁰ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Genève, Georg et Cie, S.A.; Klincksieck, 1951, tome 1, p.297. (cité par Linda Hantrais, *op. cit.*, p.204.)

Du dimanche au samedi
 Parce que tu sais rien faire
 Je sais
 Je sais
 Un poète peut pas chauffer un truck
 Un taxi faire des factures la vaisselle
 Les poubelles répondre à' porte au téléphone
 Quand on travaille tout le temps
Ça vaut pas la peine de vivre

Le style de Ducharme s'allie ici à la thématique pour augmenter l'effet voulu: l'ironie du personnage qui se sait exploité par un ami. L'auteur ne se gêne pas pour accumuler les expressions quasi synonymes et les énumérations, qui ont pour effet de caricaturer la situation du personnage-victime.

Souvent ce procédé s'allie à une autre manifestation de la redondance, typique du phénomène de l'oralité: l'énumération, pour laquelle Ducharme a une prédilection. Si *Manche de pelle* et *Heureux en amour*, qui débitent 38 noms propres et une trentaine de couples farfelus, en constituent les exemples les plus flagrants, nous en trouvons plusieurs autres cas dans le reste du corpus, et souvent ces répétitions se font d'une manière subtile et très efficace:

01-009 Tu m'as dit viens me voir
 Me voici me vois-tu

01-032 **Tu dis** c'est difficile
 Tu dis c'est inutile
 Tu dis je suis fini
 Et le peu que **tu dis**
 Ne me **dit** rien

09-047 J'veux d'l'amour
 En enfer
 Quand j'suis soûl
 Sous la table
 Plus r'gardable
 Plus parlable
 J'veux d'l'amour

Il arrive souvent que ces redites jouent le rôle d'un refrain par ailleurs absent, comme dans *Dix ans*, et qu'elles structurent ainsi la chanson:

02-006 **On ne voyait pas nos arrêts passer**

02-012 **On ne voyait pas les journées passer**

02-018 **On n'a pas vu sept huit neuf ans passer**

02-024 **Auriez-vous vu notre bateau passer**

Nous avons déjà observé le même phénomène dans *Je l'savais*, où les **Je sais Je sais** et **Je l'savais Je l'savais** reviennent huit fois et à intervalle régulier.

Ou il peut s'agir de répétitions au sein même du refrain ou du couplet, comme dans *Faut qu'ca change*:

04-001 J'ai tout c'que tout j'ai tout c'que tout
 J'ai tout c'que tout
 Tout c'que tout tout c'que tout
 J'ai tout c'que tout l'monde veut

04-008 Change faut qu'ça change
 Quand on change change change
 Tout s'arrange
 M'as changer ma Mustange
 Pour un truck de vidanges
 Change pour change
 M'as donner mes millions
 M'as garder mon p'tit change
 M'as aller vivr' dans une grange
 Faut qu'ça change

Le titre de la chanson peut se répéter plusieurs fois et ouvrir chacune des quatre strophes de la chanson, comme dans *Faut qu'ça change* ou *Je suis né*. Dans la même chanson, la répétition du syntagme **Ça va faire** produit une ambiguïté tout en créant un jeu de mots:

08-008 Ça va faire trente-cinq ans
 Ça va faire

Le même phénomène se retrouve dans *J'veux d'amour*, où la préposition **à** introduit des compléments très divers: deux compléments circonstanciels de lieu et deux de manière, le tout suivi d'une interjection:

09-024 Y viennent fous
 J'veux d'amour
Au compte-gouttes
À la pelle
À Beyrouth
Au bordel
Au secours

Ailleurs, la répétition de termes synonymiques et l'énumération s'allient pour accentuer la thématique, rendre l'urgence de l'amour:

09-079 J'veux d'l'amour
 Puis **tout d'suite**
Pas tantôt
Pas t'à l'heure
Tout de suite t'suite t'suite t'suite

En plus des exemples déjà mentionnés dans *Mon pays*, signalons cette véritable liste d'épicerie, relevant d'un procédé d'accumulation, qui nous donne en une avalanche étourdissante de calories les produits à la teneur nutritionnelle discutable dont se gave l'ouvrier:

13-050 C'est tes coffee-brakes qui t'fatiguent
 Une demi-heure dans vant-midi
 Une demi-heure dans pra-midi
 À manger des chips
 Des palettes de chocolat
 Des life-savers
 Des Mae-Wests
 À boire du Coke
 Du Seven-Up
 Du chocolat au lait
 Planté d'avant l'truck d'la cantine

On notera le parallélisme des formulations dans *Mon pays*, ainsi que dans *Première neige*, *Que c'est que c'est* et *La tendresse et l'amitié*:

13-051 Une demi-heure dans vant-midi
 Une demi-heure dans pra-midi

13-063 Une heure dans vant-midi
 Une heure dans pra-midi

13-065	J'te watch Watch-toé
14-025	Pour avoir tout l'avant-midi Pour avoir tout l'après-midi
15-028	Tu as d'la misère à t'exprimer T'as d'la misère à t'assumer
20-015	Si tu voulais Je resterais
20-024	Si tu voulais On partirait

Il arrive aussi qu'on rencontre exactement la même formulation dans un roman et une chanson:

09-058	J'veux d'l'amour Pour ma femme Qui dort pas Quand j'arrive À quatre pattes À quatre heures Du matin
--------	---

Bruno. Mon frère macchabée comme elle me l'a surnommé... Il avait appelé pour lui dire qu'elle ne le reverrait plus. Il est revenu comme d'habitude, à quatre pattes à quatre heures du matin.⁸¹

⁸¹ *Dévadé*, p.133. À la même page, «Je l'haiiiiiis!... » reprend le titre et le leitmotiv de la chanson *J't'haïs*.

Dans *Que c'est que c'est*, le titre, lui-même répétition d'un syntagme interrogatif de niveau populaire⁸², se répercute à divers endroits de la chanson et, par un effet de contamination, entraîne la répétition d'autres syntagmes:

- | | |
|--------|--|
| 15-001 | Que c'est que c'est que c'est |
| 15-033 | Yvon Raymond Gaston
Que c'est qui t'font
Que c'est qui z'ont |
| 15-019 | Chu là chu là chu là |
| 15-041 | Réponds réponds réponds |

Tremblay

Quant à Tremblay, il privilégie les répétitions internes, qui en plus de donner un rythme à ses textes jouent un rôle mnémonique essentiel. À cet égard, on peut affirmer qu'il a bien compris le fonctionnement du genre qui exige une certaine redondance. La chanson est plus efficace si le rythme se trouve déjà dans les mots, que la musique a pour ainsi dire mission d'accentuer.

Ainsi, la formule **Ma matante Marie-Blanche**, qu'on trouve au début et exactement au milieu de chacune des strophes d'*Allez voir vous avez des ailes*, structure la chanson autant qu'elle la rythme.

⁸² Jean-Marcel Léard, *op. cit.*, p.288.

De même, dans *Après la crise*, le leitmotiv **Dix ans pour rien** structure et rythme le texte en apparaissant six fois, soit au premier, soit au dernier vers des strophes 1,3,5,7 et 9. Cette répétition efficace vient augmenter l'impact de la chanson, qui exprime la dégradation matérielle et les insultes à sa dignité humaine qu'éprouve la classe ouvrière dans ces années de Crise.

Dans un registre tout à fait différent, la formule «C'est ma fête ben oui ma fête à moi» répète le titre de la chanson en plus de la structurer en apparaissant à intervalle régulier, plus précisément au début de chaque troisième nouvelle strophe (26-009, 26-022, 26-035).

La chanson au titre éloquent *Quatorze à table* montre une femme en pleine révolte contre sa condition de machine à procréer. Les strophes 1, 3 et 5 décrivent sa situation actuelle et se terminent toutes par le leitmotiv «Mais moé j'veux pas » ou ses variantes: «Pis moé j'veux pas », «Parce que j'veux pus ». Les strophes 2, 4 et 6, où la femme répète son refus de maternité, débutent toutes par **J'veux pas** ou **J'veux pus**, assurant ainsi un lien efficace entre toutes les parties. La finale reprend cette structure, mettant en évidence le **J'veux pas** initial et le **pis moé j'veux pus** final:

31-054	J'veux pas La revanche des berceaux C'est bon pour ceux qu'y'en parlent Mais pas pour celles qui la font Pis moé j'veux pus
--------	---

Dans le Québec des années 1920, où la revanche des berceaux servait d'idéologie au clergé ultramontain et aux politiciens conservateurs («ceux qu'y'en parlent»), ces paroles de révolte des femmes («celles qui la font») ont une force subversive. Elles se dressent contre l'autorité des hommes sous quelque forme qu'elle apparaisse: l'expertise du médecin, qui croit «qu'elle pourrait bien [se] rendre jusqu'à vingt» enfants, et surtout, l'interdiction du curé «d'empêcher la famille»:

31-041 Mais à partir de demain
 Même si l'curé l'défend
 Si je veux pus d'enfants
 J'prends mon av'nir en mains
 Parce que j'veux pus

Mais le plus souvent c'est le refrain qui se charge de structurer la chanson de Tremblay, qui adopte dans plus de la moitié des cas le schéma canonique du genre prônant l'alternance refrain / couplets. *Anne Gervais, Le bonheur, Chus tannée Roger, La Cree, La croqueuse de 222* et *Réveil* en fournissent d'excellents exemples, cependant que *Huit heures dix* en donne une variante intéressante: le refrain, chanté par un chœur masculin, vient s'intercaler -et s'imposer- entre les paroles de la femme:

30-014 écoute écoute-moi
 même si j'ai pas les bons mots
 ça fait tell'ment tell'ment longtemps
 que tout'reste pogné dans ma gorge
 as-tu deux secondes
 non, as-tu deux minutes
 as-tu deux minutes à m'consacrer
 j'ai la bouche tell'ment tell'ment pleine d'affaires
 qu'y'a rien qui veut sortir

ou plutôt tout' veut sortir en même temps
 pis tout c'que j'arrive à faire
 c'est d'brailler

Cette chanson illustre parfaitement l'échec de la communication si typique du couple tremblayen, dont «*À toi pour toujours ta Marie-Lou*» constitue le meilleur exemple. Les paroles essentielles du personnage féminin, sans cesse entrecoupées du refrain ironique et lancinant -lequel, il faut bien le noter, renferme la réponse négative à sa requête, ce «non», répété vingt-huit fois: («As-tu deux secondes **non** as-tu deux minutes as-tu deux minutes à m'consacrer») - , les paroles de la femme, donc, ne se manifesteront pas, resteront enfouies dans le non-dit, avec comme résultat cette chanson du dialogue avorté ou du monologue stérile. Soulignons que le texte de cette chanson n'est pas chanté, mais dit, mettant en relief les hésitations et les émotions du personnage féminin; comme si l'interprétation voulait rendre compte plus fidèlement du problème de communication, coller davantage à la réalité décrite. Seul le refrain est chanté, vingt-huit fois, sur un mode ironique, par un chœur d'hommes.

Sans recourir systématiquement à l'énumération comme le fait Ducharme, Tremblay répète parfois des structures pour créer un effet d'insistance:

26-040

Le saviez-vous Hein le saviez-vous
Saviez-vous ça que chus pus peureuse
Le saviez-vous hein le saviez-vous

22-048 **Z'allez voir vous avez des ailes**
Vous l'savez pas mais vous avez des ailes
Mesdames mesdames vous avez des ailes
Envolez-vous faites comme elle
Mesdames mesdames vous avez des ailes

32-065 **Je le sais pas je le sais pas**

Et nous retrouvons aussi quelques exemples de parallélisme des formes, procédé cher à Ducharme:

25-004 **Chus donc une femme heureuse**
Chus donc une femme chanceuse

34-001 **Souvenez-vous ami de ces soirées vibrantes**
Rappelez-vous amour ces heures enivrantes

34-009 **Oui nous étions cachés comme des criminels**
Oui nous étions coupables d'un amour passionnel

34-024 **Tout vous semblait si loin tout vous semblait normal**

34-029 **Je retourne à mon four je retourne à mes fils**

Enfin, la redondance fait souvent partie du refrain comme tel (comme dans *Chu tannée Roger*, *La croqueuse de 222* et *Réveil*):

27-010 ***Si tu grouillais des fois***
Roger si tu grouillais
J'aurais moins l'impression
Que t'es pus un' jeunesse

***Si tu voulais des fois
Roger si tu voulais
Au lieu de s'crier des bêtises
On s'frait des caresses
Mais non mais non***

29-001 ***Quand j'ai les bleus bébé
Quand j'ai les bleus
Je croque une couple de 222
Tout devient bleu bébé
Tout devient bleu
Chus la croqueuse de 222
Quand j'ai les bleus bébé
Quand j'ai les bleus
Je croque une couple de 222
Pis j'pète le feu bébé
Oui j'pète le feu
L'avenir est aux 222***

33-001 ***Laisse-moi émerger du sommeil
Laisse-moi étirer ma conscience
Laisse-moi savourer mon réveil
Laisse-moi retrouver ma confiance
En moi en moi en moi***

Un autre moyen d'intensifier l'expression employée par nos paroliers se trouve dans la tendance à étendre l'emploi d'images qui symbolisent le thème majeur amorcé dans le titre, comme dans *Fais-toi z'en pas*, *Faut qu'ça change*, *Insomnie*, *Je suis né*, *J't'haïs*, *Superficielle*, *La tendresse et l'amitié* et *Le violent seul*, chez Ducharme, et dans *Après la crise*, *Le bonheur*, *C'est ma fête*, *Chus tannée Roger*, *Quatorze à table* et *Réveil*, chez Tremblay.

Enfin, seul Ducharme utilise le pléonasme afin d'augmenter l'effet désiré:

07-025 T'as presque pas rien eu

Bref, Tremblay et Ducharme paroliers se plient aux exigences du genre chanson. À un degré divers et chacun à leur façon, ils ont recours à divers procédés stylistiques et syntaxiques (répétition, parallélisme des formulations, accumulation de termes synonymiques, énumération, élision, contraction, transcription phonétique) afin d'accentuer l'oralité, d'intensifier l'expression et d'augmenter l'effet mnémonique dans leurs chansons.

CONCLUSION

Notre objectif visait à rendre compte du profil global du vocabulaire des chansons de Réjean Ducharme et de Michel Tremblay, lequel, une fois recomposé en réseaux sémantiques, dessine l'univers particulier de leurs œuvres lyriques respectives. Pour ce faire, nous avons soumis les 34 chansons de nos deux corpus à une analyse quantitative et statistique, puis à une étude stylistique. Nous avons d'abord tenté de déterminer, en les comparant systématiquement, lequel des corpus de Ducharme ou de Tremblay présentait le vocabulaire le plus varié, à l'aide d'une série de calculs communément admis dans le domaine de la statistique linguistique (Tableaux 2 à 6).

Les calculs effectués dans cette première partie ont révélé des différences qui pointaient toutes dans la même direction, à savoir une plus grande richesse du vocabulaire employé par Ducharme dans ses chansons. Toutefois, nous avons observé que ces différences étaient minimales et, lorsque nous les avons soumises à un test statistique, elles se sont révélées peu significatives. Nous avons donc conclu que, globalement, Ducharme et Tremblay emploient dans leurs chansons un vocabulaire qui, du point de vue quantitatif, diffère assez peu. En soi, cette constatation ne devrait pas nous étonner outre mesure. Après tout, Ducharme et Tremblay sont deux auteurs québécois contemporains nés la même année, à Montréal ou dans sa région immédiate, pratiquant ici le même genre, la chanson populaire, dont ils doivent respecter les exigences de brièveté, d'une certaine redondance et de la production

d'un effet immédiat sur l'auditeur. Cela dit, des différences d'usage appréciables peuvent surgir, comme nous avons été à même de le constater lorsque, dans la deuxième étape de notre travail, nous avons examiné les mots eux-mêmes, en dressant des listes de fréquence et de distribution grammaticale (tableaux 7 et 8).

Nous avons alors noté un usage extrêmement contrasté de certaines catégories grammaticales (les noms propres et les interjections particulièrement) et, en général, une plus grande concentration du vocabulaire chez Tremblay par rapport à une certaine dispersion chez Ducharme (tableaux 25 et 26). Cette observation s'est trouvée confirmée par la suite dans la distribution d'autres catégories lexicales, par exemple les québécoismes et les anglicismes, et mérite donc d'être soulignée. En plus de révéler une différence notable dans le style de chacun, cette divergence renvoie à la structure même des chansons; alors que celles de Tremblay suivent le plus souvent le modèle canonique du genre qui exige l'alternance du refrain et des couplets, celles de Ducharme s'en écartent très souvent. Enfin, l'analyse quantitative a aussi révélé quelques différences dans l'emploi de la langue, différences attribuables au genre pratiqué : en particulier, un usage plus abondant de mots grammaticaux et, globalement, moins de variété lexicale que dans les corpus des romans.

En plus de révéler ces différences importantes, l'analyse quantitative nous a permis d'identifier les mots caractéristiques de chaque auteur en tenant compte des trois critères objectifs que sont leur haute fréquence, leur répartition dans les chansons et leur présence à la rime. C'est encore

l'analyse quantitative qui nous a indiqué que la variété du vocabulaire se situe principalement au niveau des noms communs et des adjectifs, ces catégories comptant pour la majorité des mots propres à chaque auteur, lequel s'en sert pour créer un monde et le colorer à sa façon (tableau 14). Ce sont ces mots caractéristiques qui ont fait l'objet, dans la deuxième partie de la thèse, de l'étude stylistique. Bref, cette analyse quantitative, somme toute économique, - elle ne représente qu'un dixième de la thèse – a donné des résultats intéressants et précis qu'il aurait été hasardeux de présumer. Elle constitue surtout une base solide pour l'étude qualitative qui peut, dès lors, déboucher sur des considérations analytiques et interprétatives pertinentes et sûres.

Les vocables caractéristiques donnent déjà une idée des univers décrits dans l'œuvre lyrique. Ainsi, les noms communs **nuit**, **après-midi** manifestent une préoccupation pour le Temps que confirme la présence de onze adverbes temporels parmi les 20 adverbes plus fréquents de Ducharme, dont **déjà** et **tout de suite**, qui lui sont propres. Quant aux verbes caractéristiques **changer**, **partir** et **rester**, ils s'associent à l'adjectif **fini** pour esquisser le cycle de la vie, autre réseau essentiel ayant rapport lui aussi au Temps. Et les substantifs **amour**, **ami**, **blonde**, **face** dessinent avec les adjectifs **superficiel**, **extraléger** et **gentil**, le verbe **haïr** et le pronom personnel **te** un monde où les relations interpersonnelles sont dominées par les apparences, la difficulté de communication et une certaine violence verbale. Enfin, la présence des vocables **LSD**, **piastre** et **talent** indiquent des domaines particuliers que le reste du vocabulaire développera: l'insistance sur les drogues,

l'omniprésence de la société de consommation et la description du monde artistique et, en particulier, du métier de chanteur.

Chez Tremblay, la description d'un monde familier et familial se devine déjà par la présence de mots comme **matante**, **chat**, **hiver** et **marier**, monde dont la femme, représentée par le **je** et le **moi** omniprésents, est le centre et le moteur. D'ailleurs, le thème de la libération de la femme, qui sera amplement développé, affleure déjà dans les mots **fête** et **laisser**. Et dans ce monde ordinaire, peuplé d'ouvriers, d'ouvrières et de ménagères, l'importance du travail se manifeste entre autres par la présence du verbe **travailler**, des noms communs **bois**, **bonniche** et **boss** et de l'adjectif **riche-riche**.

Pourtant, tout vocable ainsi tiré de listes de fréquence (tableaux 9 à 13) et isolé de son contexte syntagmatique, peut être la source d'erreur dans l'interprétation sémantique, comme nous l'avons démontré, par exemple, dans le cas de **couple** et **bébé** chez Tremblay et de **loup** chez Ducharme. Ce n'est que lorsque nous remettons les mots jugés caractéristiques dans leur contexte que commence véritablement l'étude stylistique qui, elle, a fait ressortir de nombreuses différences significatives entre les univers décrits par Ducharme et Tremblay. Nous avons été à même de constater que les mots caractéristiques de chaque auteur s'agençaient en réseaux sémantiques qui peignaient des univers très différents, ce que l'examen des listes de fréquence moyenne a confirmé sans équivoque: un monde urbain, moderne et mouvant dans lequel s'agitent des personnages solitaires et pris dans l'engrenage de la société de consommation, chez Ducharme; un monde traditionnel

transposé en ville, où les personnages, et en particulier la femme, luttent pour améliorer leur sort, chez Tremblay.

Empruntant à la méthode des classements onomasiologiques développée par Hallig et Wartburg, nous avons ensuite redistribué les vocables de nos corpus selon les diverses catégories qu'ils ont proposées afin de voir les lignes de force qui s'en dégagent. Cette étude a fait nettement ressortir les réseaux sémantiques que les mots de haute et moyenne fréquence avaient déjà esquissés.

La division de l'Univers naturel a révélé par sa pauvreté ce que l'examen du cadre a ensuite confirmé: les chansons de Ducharme et de Tremblay sont plantées dans un décor urbain et la Nature n'est plus qu'une métaphore dans l'œuvre de Ducharme, - à preuve, les vocables de cette section sont presque exclusivement employés au sens figuré - tandis que, même discrète, la Nature demeure une réalité moins lointaine et surtout plus concrète pour les personnages de Tremblay. Cet aspect concret s'est d'ailleurs révélé une caractéristique de l'écriture et une constante dans la description de l'univers de Tremblay.

La division de L'Homme et l'Univers a mis en relief l'importance du Temps, catégorie beaucoup plus riche que l'Espace dans nos deux corpus, quoiqu'il y soit traité de façon radicalement opposée. Le Temps se colore généralement d'aspects négatifs comme la nostalgie, l'ennui ou l'oisiveté, pour les personnages adultes de Ducharme qui, impuissants à le retenir, ne peuvent qu'en constater la fuite qui les rapproche inéluctablement de la vieillesse et de la mort; au contraire, il prend

souvent la forme d'un espoir d'amélioration de leurs conditions de vie pour les personnages de Tremblay pour qui le Temps, surtout associée à la durée, est quelque chose sur lequel ils comptent.

Les sections de l'Être humain et de l'Être social, de loin les plus riches, redisent éloquemment, et de diverses façons, les différences fondamentales entre les deux univers. Presque jamais décrits physiquement, les personnages de Ducharme sont plutôt des types - on a vu d'ailleurs qu'il ne les nomme pas non plus - , donnant des images démultipliées de l'homme ordinaire qui, mal adapté dans un monde urbain et moderne dominé par l'argent, est incapable ou refuse d'y trouver sa place. Désabusé, déjà vieux à 35 ans, l'antihéros ducharmien typique recourt à la raillerie et au comportement antisocial, jetant ses rêves à la face d'un monde anonyme qui l'écrase et anéantit en lui tout désir. Seul face au monde, il l'est aussi dans ses relations interpersonnelles, marquées par la difficulté de communication et l'absence symptomatique de contact physique. Le seul espoir réside dans l'amitié, bien que celle-ci ne soit pas à l'abri de la trahison et de l'exploitation. Conformément à l'idée maintes fois développée dans le reste de l'œuvre de Ducharme, les rares enfants présents dans les chansons ont du **talent pour faire ami et profiter** de la vie. Pour la majorité des adultes, l'ennui et l'indifférence ont remplacé l'enthousiasme des débuts et ils noient leurs problèmes existentiels dans l'alcool ou dans la consommation de drogues. Il faut dire cependant que cette description d'un monde sombre est largement atténuée par l'humour qui traverse l'œuvre lyrique et qu'accentue l'écriture ludique de Ducharme.

Par opposition à ces antihéros, essentiellement masculins, ballottés dans un monde anonyme et matérialiste qu'ils avaient cru, un instant, pouvoir changer, Tremblay présente des femmes qui ont une saisie bien réelle du monde dans lequel elles évoluent et qu'elles changent en se changeant elles-mêmes. Résolument engagées dans l'action, elles revendiquent des changements majeurs au foyer, au travail, au sein du couple ainsi que dans la société. Associée à l'homme pour lutter contre l'exploitation des travailleurs et des travailleuses, la femme le défie pour réclamer son émancipation. Rejetant les rôles traditionnels de génitrice et d'esclave domestique, elle tente de rompre définitivement avec le passé sclérosant en se lançant à la conquête de son autonomie individuelle, sexuelle et financière.

Sachant tirer des leçons du passé, la femme est motivée par l'espoir d'un avenir meilleur. Et si ses tentatives ne se concrétisent pas toutes, le motif de la transformation est omniprésent et constitue le vecteur essentiel de l'œuvre lyrique de Tremblay. La vision diachronique que Tremblay adopte permet au lecteur de voir nettement l'évolution dans le chemin parcouru vers l'émancipation des femmes, entre les aïeules soumises ou exploitées et les contemporaines libérées ou en voie de l'être. Pour représenter les situations concrètes auxquelles font face ses personnages, Tremblay ne ménage pas les effets de réel, brossant des portraits riches et vivants des personnages et de leur milieu. Il présente ainsi un large éventail de femmes qui se distinguent par leur forte présence, accentuée par le fait que douze des treize chansons sont prises en charge par un sujet féminin qui s'exprime à la première personne.

Le chapitre V, consacré à l'étude du vocabulaire contribuant à l'évocation du cadre, a lui aussi mis en lumière des différences importantes entre les stratégies qu'ont employées Ducharme et Tremblay pour créer l'atmosphère particulière de leurs chansons et leur donner le ton voulu. En ce qui a trait aux noms propres, nous avons noté un usage extrêmement contrasté entre Ducharme qui en abuse, et Tremblay qui en emploie relativement peu. Il se dégage des chansons de Tremblay une forte impression de familiarité avec les personnages et les lieux nommés, qui reviennent d'ailleurs souvent dans la peinture d'un monde bien connu du lecteur et de l'auditeur d'ici et que les étrangers reconnaissent comme typiquement québécois. En ce sens, l'œuvre lyrique de Michel Tremblay constitue un véritable document sociologique.

En revanche, de la profusion de personnages et de lieux, québécois et étrangers, que nomme Ducharme émane une certaine impression de flou. Ce mélange volontaire de familier et d'exotique contribue à cet éclatement du cadre que, par ailleurs, il fixe avec plus de précision que Tremblay en nommant les rues, les hôtels, les bars, les autobus et le métro dessinant la physionomie de Montréal, qui est bien le cadre de ses chansons. En somme, Ducharme joue simultanément sur deux tableaux, peignant un cadre familier, saturé de références montréalaises, qu'il fait pourtant éclater grâce à de nombreuses notations étrangères et hétéroclites. L'effet de surprise qu'il provoque ainsi est tout à fait caractéristique de son écriture, comme l'a observé la critique pour son théâtre et ses romans.

Nous avons aussi remarqué que Ducharme faisait un usage beaucoup plus abondant de l'interjection que Tremblay. En plus de lui fournir des matériaux pour les jeux de mots qu'il sème dans ses chansons, l'interjection joue un rôle essentiel dans l'expression d'émotions, le plus souvent négatives, comme la colère et surtout la haine, associées au comportement antisocial de certains personnages. Enfin, en tant que marque évidente d'oralité, l'interjection correspond bien à la nature et à la fonction de la chanson populaire, laquelle exige la production d'un effet immédiat et percutant sur l'auditeur. Plusieurs des anglicismes et des québécismes relèvent aussi de phénomènes de l'oralité; Ducharme et Tremblay les ont exploités à leur manière. Tandis que Ducharme a fait un usage extraordinairement élevé d'anglicismes, signes de modernité et de l'énorme influence américaine sur la société québécoise, Tremblay a privilégié, pour sa part, les québécismes qui renvoient plutôt au monde plus traditionnel qu'il dépeint. Cette différence s'explique aussi par le choix qu'ont fait nos deux paroliers; Ducharme présentant une coupe synchronique qui donne une image saisissante et colorée des années 1970 à Montréal, alors que Tremblay adopte une vision diachronique qui nous fait revivre les grandes étapes de l'Histoire du Québec et, en filigrane, le cheminement de l'émancipation de la femme.

Il en résulte sans doute plus de couleur locale dans l'œuvre lyrique de Tremblay. Les étrangers avouent du reste avoir eu une idée plus nette de la société québécoise à la lecture ou à l'audition des chansons de Tremblay, qui en donne certainement une image plus conventionnelle que Ducharme. La modernité, qui se caractérise par un éclatement des formes et des sujets, laisse une image plus floue du monde représenté

dans le corpus de Ducharme, lequel n'hésite d'ailleurs pas à y inclure des chansons tout à fait excentriques par le sujet (*La samba des canards*) ou par la forme (*Manche de pelle, J't'haïs et Mon pays*), respectivement bâties sur une surabondance de noms propres, d'injures et d'interjections, autant de procédés stylistiques qu'il s'amuse à exploiter et à tester et dont nous avons donné plusieurs exemples au dernier chapitre. Car pour Ducharme l'écriture est un lieu d'expérimentations diverses et les mots son matériau de base. Les libertés qu'il a prises avec la chanson populaire montrent bien que l'enfant terrible de la littérature québécoise souhaitait renouveler le genre au même titre que le roman ou le théâtre.

Au contraire, Tremblay a préféré inscrire son œuvre lyrique dans la tradition d'une certaine chanson réaliste, qui lorgne à l'occasion du côté de la chanson poétique pratiquée par d'illustres prédécesseurs comme Leclerc et Vigneault. S'il ne répugne pas à transposer la langue orale de personnages issus pour la plupart de milieux modestes, il respecte, en revanche, les règles du genre et propose une écriture plus classique et mieux en accord avec son projet.

Il n'est d'ailleurs pas indifférent que ce soit Robert Charlebois qui défende les chansons de Ducharme et Pauline Julien celles de Tremblay. C'est sur celui qui a révolutionné la chanson québécoise en y intégrant les rythmes du *rock* que Ducharme a jeté son dévolu pour mettre en musique et chanter ses textes. Le révolutionnaire de la langue et des lettres québécoises s'adjoignait donc le révolutionnaire de la musique, avec comme résultat une vingtaine de chansons dont plusieurs sont résolument *rock*. Quant à Pauline Julien, grande dame de la chanson

québécoise et figure de proue du féminisme au Québec, elle a naturellement fait appel à Michel Tremblay pour lui écrire des chansons dans lesquelles la parole est monopolisée par les femmes. Après tout, le célèbre dramaturge a été un des premiers auteurs d'ici à donner la parole aux femmes.

Grâce à une étude rigoureuse de leur vocabulaire, inspirée des méthodes de la statistique linguistique et qui s'est déployée en plusieurs étapes, nous espérons avoir contribué à une meilleure appréciation linguistique, sémantique et stylistique de l'œuvre lyrique de Ducharme et de Tremblay. Notre analyse, d'abord essentiellement quantitative, a débouché, comme il se devait, sur une étude stylistique, laquelle s'est enrichie des conclusions partielles de ses différentes composantes. Ce n'est qu'au terme de ces analyses que nous avons pu recomposer l'immense cassette que nous possédions au départ et qui donne l'image complète et la vision d'ensemble de l'œuvre lyrique de Ducharme et de Tremblay.

En étudiant une partie de leur œuvre qui n'avait jusqu'à ce jour à peu près pas retenu l'attention de la critique, nous avons voulu faire ressortir, au moins partiellement, la manière de chacun et jeté un nouvel éclairage sur leurs univers respectifs. Ce faisant, nous nous sommes trouvé à mettre à la disposition du lecteur, en les rassemblant en annexe, des textes disséminés sur diverses pochettes de disque et, par conséquent, pratiquement introuvables. Et bien que faute d'espace nous n'ayons pu établir davantage de liens entre l'œuvre lyrique et l'œuvre romanesque et théâtrale de chacun, ce terrain nous apparaît tout à fait fertile, comme en font foi les quelques rapprochements que nous avons esquissés à

l'occasion. Si cette recherche reste à faire, on peut déjà avancer, en tout cas, que l'œuvre lyrique s'intègre parfaitement au reste de l'œuvre, tant par le style que par la thématique.

Bref, les chansons de Ducharme et de Tremblay méritent de prendre leur place dans l'œuvre globale de deux des auteurs québécois contemporains les plus importants puisque, loin d'y être étrangères, elles en donnent, sur une échelle réduite, une image vivante et percutante à laquelle l'oralité caractéristique du genre contribue grandement. L'œuvre lyrique de Ducharme et de Tremblay constitue en fait un microcosme de l'œuvre entière et, par conséquent, un champ d'étude digne d'intérêt.

Il serait du reste intéressant de consacrer le même genre d'étude à d'autres corpus de chansons, celles de Leclerc, Vigneault, Rivard, Desjardins ou Bélanger, par exemple, pour en faire ressortir les différences et les points de convergence et dégager, en somme, l'expérience langagière et poétique de chacun. Une telle analyse constituerait un excellent moyen d'aborder et de mieux comprendre l'univers de la chanson populaire trop longtemps négligé par la critique littéraire.

Annexe 1 - Liste des chansons

a) Réjean Ducharme

1. C'est pas sérieux
2. Dix ans
3. Fais-toi z'en pas
4. Faut qu'ça change
5. Heureux en amour
6. Insomnie
7. Je l'savais
8. Je suis né
9. Je veux d'l'amour
10. J't'haïs
11. Limoilou
12. Manche de pelle
13. Mon pays ce n'est pas un pays, c'est une job
14. Première neige
15. Que c'est que c'est
16. Le révolté
17. Ritz
18. La samba des canards
19. Superficielle
20. La tendresse et l'amitié
21. Le violent seul

b) Michel Tremblay

22. Allez voir vous avez des ailes
23. Anne Gervais
24. Après la crise
25. Le bonheur
26. C'est ma fête
27. Chus tannée Roger
28. La Cree
29. La croqueuse de 222
30. Huit heures dix
31. Quatorze à table
32. Le rêve de la sauceuse de chocolat
33. Réveil
34. Rupture

Annexe 2 - Liste des tableaux

Tableau 1 - Valeurs de N, V et V1	p. 18
Tableau 2 - Fréquence moyenne	p. 19
Tableau 3 - V1 / V	p. 20
Tableau 4 - $V/\sqrt{N}$	p. 21
Tableau 5a - log V / log N	p. 22
Tableau 5b - log V / log N	p. 22
Tableau 6 - Résumé des valeurs	p. 26
Tableau 7 - Distribution grammaticale de N, V et V1	p. 32
Tableau 8 - Dist. gramm. des 250 mots les plus fréquents	p. 35
Tableau 9 - Les 20 noms communs les plus fréquents	p. 40
Tableau 10 - Les 20 adjectifs les plus fréquents	p. 41
Tableau 11 - Les 20 verbes les plus fréquents	p. 42
Tableau 12 - Les 20 adverbes les plus fréquents	p. 43
Tableau 13 - Les 20 mots grammaticaux les plus fréquents	p. 44
Tableau 14 - Valeurs pour le nombre de vocables particuliers	p. 50
Tableau 15 - Liste des noms communs de fréquence moyenne	p.108
Tableau 16 - Liste des adjectifs de fréquence moyenne	p.109
Tableau 17 - Liste des verbes de fréquence moyenne	p.110
Tableau 18 - Liste des adverbes de fréquence moyenne	p.111
Tableau 19 - Les noms propres	p.239
Tableau 20 - Les interjections	p.264
Tableau 21 - Résumé des valeurs des anglicismes	p.276
Tableau 22 - Les anglicismes	p.279
Tableau 23 - Les québécoisismes	p.289
Tableau 24 - Québécoisismes communs à Ducharme et à Tremblay	p.316
Tableau 25 - Distribution grammaticale par fréquence dans le texte de Ducharme	p.353
Tableau 26 - Distribution grammaticale par fréquence dans le texte de Tremblay	p.354
Tableau 27 - Liste des 250 mots par ordre de fréquence décroissante dans le vocabulaire de Ducharme	p.355
Tableau 28 - Liste des 250 mots par ordre de fréquence décroissante dans le vocabulaire de Tremblay	p.360

**Annexe 3 - Tableau 25 - Distribution grammaticale par fréquence
dans le texte de Ducharme**

FRÉQUENCE	NPS	NCS	ADJS	VBS	ADVS	INTS	MGX	T
1	127	349	100	166	27	17	15	
2	5	41	13	16	6	7	7	
3	1	24	11	12	7	2	6	
4	2	16	4	11	5	1	4	
5		8	1	7	4	1	1	
6		4	2	4	4	1	3	
7		1	2	2	1		1	
8	1	3	1	5			2	
9		1		2	1		1	
10					2		2	
11			1		1			
12		1	1	1		1	2	
13			1	1			1	
14			1		1		2	
15				2				
16			1	1	1			
17							3	
18								
19					1			
20			1				2	
21		1		1	1		1	
22				1				
23								
24								
25		1		1			1	
26				1				
27							1	
28							1	
29					1			
30								
31-40				1			4	
41-50							6	
51-60				3			5	
61-70								
71-80					1		1	
81-90							3	
91-100								
101-140				1			1	
141-200							2	
201-300							2	
TOTAL:	136	450	140	239	64	30	80	
%	12%	40%	12%	21%	5%	3%	7%	

**Annexe 4 - Tableau 26 - Distribution grammaticale par fréquence
dans le texte de Tremblay**

FRÉQUENCE	NPS	NCS	ADJS	VBS	ADVS	INTS	MGX
1	15	231	90	131	21	5	18
2	4	32	10	17	14	1	5
3	1	17	12	13	5		7
4	1	10	5	6	1		2
5		7	2	8	4		4
6	1	12	3	9	1		2
7	1	3	1	6	1		
8		3	1	1	2		2
9	1	2	1	1	1		1
10				1	1		3
11		2	1		1		1
12	2	1		2	1		
13	1	1					
14		1			1		
15				1			
16							
17					1		
18							2
19					1		1
20				1			
21							1
22							1
23				1			1
24							1
25							1
26				1			
27							2
28							
29							2
30							
31-40				2			4
41-50					1		1
51-60					1		4
61-70							1
71-80				1			1
81-90							
91-100							
101-140				1			2
141-200							2
201-300							1
TOTAL:	27	322	126	203	58	6	73
%	3%	40%	16%	25%	7%	0.01%	9%

**Annexe 5 - Tableau 27 - Liste des 250 mots par ordre de fréquence décroissante
dans le vocabulaire de Ducharme**

		Fr.	Ré.	Ri.	Cat. gram.	Note
1	le, la, les art.	287	20	0	mg	dont 37 "l'": élisions, marque d'oralité dans 10 chansons (surtout 03, 07, 13)
2	de, du, des	227	21	0	mg	dont 47 "d'": élisions, marque d'oralité dans 10 chansons (surtout 09, 13)
3	je	197	17	0	mg	dont 76 "j'": élisions, marque d'oralité dans 12 chansons (surtout 04, 09, 10, 21)
4	un, une, des	192	20	0	mg	
5	à, au, aux	131	20	0	mg	
6	être	122	14	3	v	non-aux., dont 19 "chu, shu": contraction de "je suis" dans 4 chansons
7	ce, cet, cette	88	17	0	mg	80 pr.dém. + 8 adj. 10 élisions, 1 apocope (oralité)
8	tu	87	9	1	mg	dont 30 élisions + 1 t' phonétique 11-016
9	ça	82	13	13	mg	
10	pas seul	78	16	16	adv	
11	avoir	60	12	3	v	non-auxiliaire
12	on	60	14	0	mg	1 seul "l'on"
13	que, qu' conj.	66	14	0	mg	
14	aller	57	12	0	v	dont 32 "m'as"(21), "m'a"(11): contraction de "je vais" dans 3 chansons
15	me	56	13	0	mg	dont 7 "m": élisions, marque d'oralité dans 7 chansons
16	te	55	7	0	mg	dont 41 élisions
17	faire	54	18	10	v	dont 3 "fa" dans chansons 12, 13; 3 "f" dans chanson 10
18	et	52	14	0	mg	
19	qui	50	13	0	mg	
20	il, ils, y	49	14	0	mg	dont 17 "y" = il, ils; (oralité); 3 "ils"; 29 "il" dont 16 impers.
21	tout indéfini	47	12	7	mg	dont 3 "toute" dans chanson 12 (oralité), 7 adj (7 5 0); 40 pron. (40 9 0)
22	dans	46	18	0	mg	
23	se	44	16	0	mg	
24	pour	43	12	0	mg	
25	mon, ma, mes	40	13	0	mg	
26	que, qu' pron. rel.	36	13	0	mg	
27	en prép.	33	9	0	mg	
28	plus	33	12	1	adv	21 adv. quantité, 9 négations sans "ne", 3 "ne...plus"
29	vouloir	32	9	3	v	
30	ne ... pas	29	14	0	adv	
31	en pron.	28	10	0	mg	
32	le, la, les pron.	27	11	0	mg	
33	savoir	26	7	14	v	
34	changer	25	3	12	v	
35	monde	25	7	9	nc	
36	quand	25	10	0	mg	
37	dire	22	9	6	v	
38	amour	21	6	5	nc	
39	toi, toé (6)	21	7	1	mg	4 "toé" dans chanson 10, 2 "toé" dans chanson 13
40	voir	21	9	2	v	
41	moi	20	10	5	mg	jamais "moé"
42	sur	20	14	0	mg	dont 3 "su" (13-067), 1 "su a" (13-024), 1 "su é" (13-062)
43	tout(e) adj. qual.	20	6	0	adj	
44	pi, pis(9)	19	7	0	adv	sens de "puis, et"
45	rien	19	7	0	mg	
46	comme	17	8	0	mg	
47	que, qu'	17	3	0	mg	interrogatif
48	son, sa, ses	17	10	0	mg	
49	petit	16	8	3	adj	dont 8 "p'tit"; élisions (signe d'oralité)
50	prendre	16	8	3	v	

Légende: Fr. = Fréquence Ré. = Distribution Ri. = Rime Cat. gram. = Catégorie grammaticale

		Fr.	Ré.	Ri.	Cat. gram.	Note
51	puis	16	6	0	adv	
52	falloir	15	5	0	v	
53	pouvoir	15	7	1	v	
54	avec	14	7	0	mg	
55	demain	14	1	0	adv	
56	deux	14	9	0	adj	
57	ton(7), ta(3), tes(4)	14	6	0	mg	
58	aimer	13	10	0	v	
59	blanc	13	2	2	adj	
60	bye bye	12	1	5	intj	dont 2 "babail" et 1 "babail" [sic]
61	leur, leurs, leu	12	6	0	mg	7 adj.poss., 5 pr. pers.
62	par	12	7	0	mg	
63	partir	12	7	2	v	
64	temps	12	8	4	nc	
65	vieux	12	5	0	adj	
66	bon	11	7	3	adj	
67	jamais	11	5	1	adv	dont 1 "jama" (13-023) (oralité)
68	bien, ben (4)	10	6	1	adv	"ben" dans 2 chanson (13,21); 1 nc (20-011)
69	elle, elles (1)	10	1	0	mg	+ 1 a = elle (oralité)
70	là	10	6	3	adv	dont 5 marquent l'insistance (oralité)
71	où	10	5	0	mg	
72	pu	10	2	3	adv	=plus, sens négatif; "ne" tjrs absent
73	loup	9	1	1	nc	
74	rester	9	6	2	v	
75	si	9	7	0	mg	
76	sortir	9	6	3	v	
77	trop	9	7	2	adv	
78	an	8	6	3	nc	
79	beau	8	7	2	adj	
80	devoir	8	1	0	v	tjrs au cond. passé "j'aurais dû" ds la chansons 11
81	haïr	8	1	0	v	
82	mais	8	7	0	mg	
83	oeil	8	6	1	nc	dont 6 "yeux"
84	parler	8	5	3	v	
85	passer	8	4	2	v	
86	Ritz	8	1	0	np	
87	tomber	8	2	1	v	
88	tour	8	4	1	nc	
89	fini	7	6	5	adj	
90	heure	7	6	0	nc	
91	mieux	7	6	0	adv	
92	nous	7	5	1	mg	
93	revenir	7	6	3	v	
94	seul	7	3	0	adj	
95	ami	6	3	5	nc	
96	après	6	5	1	adv	dont 1 "apra" (oralité)
97	autre	6	6	0	mg	dont 2 avec élision, 2 adj, dont 1 avec élision (chans. 07, 11, 13)
98	comment	6	5	1	adv	dont 3 conj.
99	déjà	6	2	0	adv	
100	donc	6	3	0	mg	les 6 occurrences sont emphatiques

Légende: Fr. = Fréquence Ré. = Distribution Ri. = Rime Cat. gram. = Catégorie grammaticale

		Fr.	Ré.	Ri.	Cat. gram.	Nota
101	donner	6	5	1	v	
102	dur	6	3	1	adj	dont 3 adv "durs" [sic]
103	encore	6	5	0	adv	
104	entrer	6	4	0	v	
105	gros	6	5	1	adj	
106	heureux	6	3	2	adj	
107	LSD	6	1	6	nc	
108	même	6	5	0	adv	dont 3 mg: 2 adj. indéf. + 1 "d'même" (oralité)
109	naître	6	1	0	v	
110	nuit	6	5	1	nc	
111	ou	6	3	0	mg	
112	Peace and love	6	1	0	intj	
113	après-midi	5	3	5	nc	dont 2 "pra-midi" (2 1 2) dans chanson 13
114	blonde	5	2	1	nc	
115	boire	5	5	0	v	
116	bout	5	4	1	nc	dont 3 "au bout de" (3 3 0)
117	dormir	5	5	2	v	
118	enwoueil	5	2	0	intj	dont 1 "enwouelle" dans chanson 07
119	face	5	3	3	nc	dont 1 fig. "J'me fends la face" et 1 expression "des faces à claques"
120	finir	5	2	0	v	
121	lui, y (2)	5	5	1	mg	dont 2 "y" = lui (forme tonique) dans 2 chansons (oralité)
122	moins	5	3	0	adv	
123	oui	5	2	0	adv	
124	parce que	5	3	0	mg	
125	piastre	5	3	1	nc	dont 3 "piasses" dans chanson 07 (3 1 0)
126	porte	5	4	1	nc	
127	répondre	5	3	0	v	
128	talent	5	3	4	nc	
129	tanné	5	1	0	adj	
130	tout	5	3	0	adv	
131	tout de suite	5	1	2	adv	dont 3 "t'suite" et 1 "tout d'suite" dans chanson 09 (oralité)
132	trouver	5	3	0	v	
133	valoir	5	3	0	v	
134	venir	5	5	1	v	
135	vie	5	5	2	nc	
136	voyager	5	4	3	v	
137	aile	4	3	2	nc	dont 3 fig.
138	arriver	4	2	0	v	
139	assez	4	2	0	adv	
140	attendre	4	3	0	v	
141	capable	4	2	0	adj	
142	char	4	2	0	nc	
143	connaître	4	1	3	v	
144	dix	4	4	0	adj	
145	eau	4	1	1	nc	
146	écouter	4	4	0	v	
147	femme	4	4	0	nc	
148	fermé	4	2	0	adj	
149	filles	4	2	4	nc	
150	fois	4	2	0	nc	

Légende: Fr. = Fréquence Ré. = Distribution Ri. = Rime Cat. gram. = Catégorie grammaticale

		Fr.	Ré.	Ri.	Cat. gram.	Note
151	fumer	4	4	1	v	
152	gagner	4	4	0	v	
153	hier	4	2	4	adv	
154	jouer	4	4	1	v	
155	jour	4	4	1	nc	
156	lire	4	3	0	v	
157	lit	4	4	3	nc	
158	longtemps	4	2	0	adv	
159	main	4	3	1	nc	
160	manger	4	4	0	v	
161	marcher	4	3	0	v	dont 3 au sens de fonctionner
162	matin	4	4	1	nc	
163	misère	4	2	1	nc	
164	Montréal	4	2	2	np	
165	ni	4	3	0	mg	
166	notre, nos (2)	4	2	0	mg	
167	pays	4	3	0	nc	
168	peine	4	2	0	nc	
169	rue	4	3	0	nc	
170	sans	4	4	0	mg	
171	servir	4	4	1	v	2 sens différents
172	soir, souair (1)	4	4	0	nc	"souair": graphie d'une prononciation archaïsante (oralité)
173	superficiel	4	1	3	adj	toujours au fém. sing.
174	taxi	4	3	0	nc	
175	tigalo	4	1	0	intj	
176	trou	4	4	2	nc	
177	vite	4	3	0	adv	
178	vivre	4	2	0	v	
179	vous	4	4	0	mg	
180	Waldorf	4	1	0	np	
181	à côté	3	3	3	adv	
182	argent	3	2	2	nc	
183	assis	3	3	0	adj	
184	avant-midi	3	2	3	nc	dont 2 "vant-midi" (2 1 2) dans chanson 13
185	bateau	3	2	0	nc	3 fig.
186	café	3	2	0	nc	
187	canard	3	1	0	nc	+ 1 "canardeaux"
188	carte (de punch)	3	1	0	nc	
189	chercher	3	2	0	v	
190	chien	3	3	0	nc	dont 2 fig.
191	chum	3	2	1	nc	
192	clock	3	1	0	nc	
193	culottes	3	1	0	nc	
194	écraser	3	3	0	v	
195	endurer	3	2	1	v	
196	enfant	3	1	3	nc	
197	extraléger	3	1	0	adj	toujours au fém. sing.
198	flat	3	1	0	nc	
199	fond	3	3	0	nc	
200	frapper	3	2	0	v	

Légende: Fr. = Fréquence Ré. = Distribution Ri. = Rime Cat. gram. = Catégorie grammaticale

		Fr.	Ré.	Ri.	Cat. gram.	Note
201	fun	3	3	2	nc	
202	gentil	3	1	3	adj	toujours au fém. sing.
203	goût	3	2	1	nc	
204	grand	3	2	0	adj	
205	jusqu'à	3	3	0	mg	
206	mal	3	3	1	adv	
207	manufacture	3	1	0	nc	
208	maudit	3	2	0	adj	
209	mental	3	1	1	adj	
210	neige	3	1	0	nc	
211	ouvrir	3	3	0	v	
212	partout	3	2	1	adv	
213	pelle	3	3	2	nc	
214	perdre	3	3	1	v	toujours au passé
215	petipetap	3	1	1	intj	
216	peu	3	2	0	adv	dont 1 nc
217	plaire	3	3	2	v	
218	pourquoi	3	3	0	mg	3 conj.
219	premier	3	3	0	adj	toujours au fém. sing.
220	quatre	3	2	0	adj	
221	quoi	3	3	0	mg	
222	radio	3	3	2	nc	
223	réussir	3	3	3	v	
224	s'arranger	3	1	3	v	
225	s'ennuyer	3	3	0	v	
226	slot	3	1	0	nc	
227	soleil	3	3	1	nc	dont 2 fois dans l'expression "faire soleil"
228	succès	3	2	1	nc	
229	thirty tac	3	1	1	intj	
230	toffer	3	3	1	v	
231	travailler	3	3	0	v	
232	trois	3	2	0	adj	
233	truck	3	3	0	nc	
234	vingt	3	3	0	adj	
235	watt	3	1	0	nc	
236	zippé	3	1	0	adj	
237	ah	2	1	0	intj	
238	amoureux	2	1	2	adj	
239	année	2	2	1	nc	
240	appeler	2	1	0	v	+ 2 "s'appeler"
241	aussi	2	1	1	adv	
242	auto	2	2	2	nc	
243	avant	2	2	1	adv	
244	avoir envie	2	3	1	v	
245	barbe	2	2	0	nc	
246	bouche	2	2	0	nc	dont 1 "bouche en coeur"
247	bruit	2	2	1	nc	
248	brûler	2	2	0	v	dont 1 fig.
249	cendrier	2	2	1	nc	
250	chacun	2	1	0	mg	

Légende: Fr. = Fréquence Ré. = Distribution Ri. = Rime Cat. gram. = Catégorie grammaticale

**Annexe 6 - Tableau 28 - Liste des 250 mots par ordre de fréquence décroissante
dans le vocabulaire de Tremblay**

		Fr.	Ré.	Ri.	Cat. gram.	Note
1	je	205	13	0	mg	dont 89 "j" : élisions, marque d'oralité: dans 11 chansons (surtout 02, 04,
2	de, du, des	159	12	0	mg	dont 29 "d" : élisions, marque d'oralité dans 11 chansons (sauf ch 12 et 13)
3	le, la, les	159	13	0	mg	dont 15 "l" : élisions, marque d'oralité dans 10 chansons
4	être	128	13	2	v	non-aux. dont 30 "chus", contraction de "je suis" dans 9 chansons
5	un, une, des	127	13	0	mg	
6	mon(49), ma(50), mes(17)	116	12	0	mg	
7	avoir	78	7	0	v	non-auxiliaire
9	à, au, aux	70	13	0	mg	
8	il(2), y(59)	61	12	0	mg	dont 59 "y" = il, ils; marque d'oralité, 2 "il" impers.
10	me	60	17	0	mg	dont 15 "m" : élisions, marque d'oralité dans 7 chansons
11	ce	59	10	0	mg	jamais "ce"; 10 élisions et 10 apocopes; 48 pron. + 1 adj. dém.
12	que conj.	59	11	0	mg	
13	tu	58	6	0	mg	dont 12 "t" : élisions
14	pas seul	53	11	14	adv.	
15	moi, moé (14), moué (2)	48	12	5	mg	"moé" (14 6 2); "moué" (2 1 0); "moi" (32 5 3)
16	pis	48	11	0	adv.	sens de "et, puis"
17	se	38	11	0	mg	
18	en prép.	37	11	0	mg	
19	vous	37	9	0	mg	
20	faire	34	11	5	v	
21	vouloir	34	8	3	v	
22	si	33	9	0	mg	
23	le, la(1), les(0) pronom	30	12	0	mg	
24	dans	29	12	0	mg	
25	on	29	7	0	mg	jamais "l'on"
26	comme	27	12	0	mg	
27	pour	27	10	0	mg	
28	aller	26	8	0	v	
29	en pronom	25	10	0	mg	
30	quand	25	7	0	mg	
31	et	24	7	0	mg	
32	savoir	23	9	4	v	
33	son(8), sa(12), ses(3)	23	8	0	mg	
34	que pron. rel.	22	5	0	mg	
35	deux + 2 (13)	21	5	0	adj	
36	tout indéf.	21	8	0	mg	12 pron. (12 4 0); 9 adj (9 5 0)
37	dire	20	9	3	v	
38	qui	20	11	0	mg	dont 2 "qu'y"
39	mais	19	9	0	mg	
40	pus,pu (2)	19	5	3	adv	= ne...plus, sens négatif; la particule "ne" est très absente
41	ben, bien (1)	18	8	2	adv	"bien": (1 1 0)
42	ça	18	8	3	mg	
43	laisser	15	3	0	v	
44	an	14	5	3	nc	
45	lui, y (11)	14	5	0	mg	dont 11 "y" = lui (oralité) dans 4 chansons (formes toniques)
46	non	14	7	6	adv	+ 1 nc (1 1 0)
47	222	13	1	13	np	
48	plus	13	9	2	adv	adv. de quantité + 1 "ne...plus" (1 1 1)
49	rien	13	5	9	mg	dont 11 pron. indéf., 2 adv
50	vie	13	6	4	nc	

Légende: Fr. = Fréquence Ré. = Distribution Ri. = Rime Cat. gram. = Catégorie grammaticale

		Fr.	Ré.	Ri.	Cat. gram.	Note
51	Marie-Blanche	12	1	12	np	
52	matante	12	1	0	nc	
53	Roger	12	2	10	np	
54	sortir	12	6	2	v	
55	voir	12	7	2	v	
56	bébé, baby (2)	11	1	10	nc	
57	bleus, bleu (1)	11	2	5	nc	
58	dix	11	3	2	adj	
59	ta(6), ton(5)	11	4	0	mg	
60	trop	11	4	0	adv	
61	avec	10	4	0	mg	
62	nous	10	6	0	mg	dont 5 pron. objet, 3 pron. sujet, 2 "chez nous"
63	pouvoir	10	7	0	v	
64	te	10	3	0	mg	
65	toujours	10	8	0	adv	
66	tout adv.	10	7	0	adv	
67	fois	9	3	0	nc	
68	là	9	5	1	adv	dont 2 marquent l'insistance (oralité)
69	même	9	6	1	adv	dont 2 mg: 1 adj + 1 pron. indéfini
70	minute	9	1	0	nc	
71	Montréal	9	3	8	np	
72	revenir	9	4	0	v	
73	sur, su (3)	9	4	0	mg	dont 3 "su"(3 2 0)
74	après	8	6	0	adv	dont 1 = [en train de] (05-034); 1 = [à] (11-021)
75	chat	8	3	0	nc	
76	fête	8	1	0	nc	
77	maison	8	2	1	nc	
78	marier	8	3	0	v	
79	notre, nos(7)	8	1	0	mg	
80	ou	8	6	0	mg	
81	oui	8	3	0	adv	+ 1 nc (1 1 0)
82	tout adj. qual.	8	5	0	adj	
83	blue, bleu (3)	7	2	4	adj	
84	donc	7	5	0	mg	dont 6 emphatiques (oralité)
85	donner	7	5	2	v	
86	falloir	7	4	0	v	
87	feu	7	2	3	nc	
88	France	7	1	7	np	
89	gros	7	3	0	adj	
90	hiver	7	1	6	nc	
91	parler	7	3	4	v	
92	perdre	7	2	0	v	
93	sourire	7	3	7	v	
94	temps	7	6	5	nc	
95	travailler	7	5	4	v	
96	aile	6	2	6	nc	toujours au pluriel
97	arriver	6	5	0	v	
98	assis	6	2	0	adj	
99	bercer	6	2	0	v	
100	bois	6	3	5	nc	

Légende: Fr. = Fréquence Ré. = Distribution Ri. = Rime Cat. gram. = Catégorie grammaticale

		Fr.	Ré.	Ri.	Cat. gram.	Note
101	bonniche-niche-niche	6	1	6	nc	
102	boss	6	2	0	nc	
103	coeur	6	5	1	nc	
104	couple	6	1	0	nc	5 "une couple": québécoisme + 1 "a couple": en anglais
105	croquer	6	2	0	v	
106	devenir	6	4	0	v	
107	dur	6	1	0	adj	
108	errance	6	1	6	nc	
109	Français	6	1	0	np	
110	hier	6	1	6	adv	
111	mari	6	5	4	nc	
112	matin	6	3	1	nc	
113	monde	6	4	0	nc	
114	noir	6	2	5	adj	+ 1 nc (13-019)
115	oeil	6	6	1	nc	dont 4 "yeux"
116	parce que	6	6	0	mg	
117	pédales	6	1	6	nc	
118	penser	6	3	3	v	
119	péter	6	1	0	v	tjrs dans la même expression: "péter le feu"
120	petit	6	3	1	adj	dont 1 nc, adjectif substantivé (1 1 1); tjrs "p'tit": élision
121	prendre	6	4	2	v	
122	rester	6	5	1	v	
123	sans	6	4	0	mg	
124	se grouiller	6	1	3	v	
125	soir	6	3	5	nc	+ 2 "soirée"
126	aimer	5	3	1	v	
127	amour	5	3	2	nc	
128	autre	5	4	2	nc	3 nc + 2 adj
129	consacrer	5	1	0	v	
130	crier	5	2	0	v	
131	écouter	5	2	0	v	
132	finir	5	5	0	v	
133	flatter	5	1	0	v	
134	galerie	5	1	5	nc	
135	grand	5	5	1	adj	dont 1 nc, adjectif substantivé (1 1 1)
136	heure	5	5	0	nc	
137	jamais	5	3	0	adv	
138	jusqu'à	5	2	0	mg	
139	leur	5	4	0	mg	4 adj. possessifs, 1 pronom pers.
140	mère	5	3	2	nc	
141	mesdames	5	1	0	nc	
142	moins	5	2	0	adv	
143	pendant	5	3	0	mg	
144	puis	5	1	0	adv	
145	que adv.	5	2	0	adv	4 "ne...que" + 1 "rien que" = seulement
146	riche-riche	5	1	5	adj	
147	sacrer	5	3	0	v	
148	tellement	5	2	0	adv	
149	venir	5	4	1	v	
150	attendre	4	2	0	v	

Légende: Fr. = Fréquence Ré. = Distribution Ri. = Rime Cat. gram. = Catégorie grammaticale

		Fr.	Ré.	Ri.	Cat. gram.	Note
151	au lieu de	4	2	0	mg	
152	avant	4	3	2	adv	
153	avenir	4	2	0	nc	
154	bon	4	2	1	adj	
155	bonheur	4	2	1	nc	
156	comprendre	4	3	0	v	
157	connaître	4	2	1	v	
158	creux	4	3	0	adj	2 adj: (2 2 0) + 2 nc dans l'expression "au creux de" (2 2 0)
159	demander	4	4	1	v	
160	enfant	4	2	3	nc	toujours au pluriel
161	femme	4	3	0	nc	
162	homme	4	4	1	nc	
163	jour	4	4	0	nc	
164	René	4	1	3	np	
165	retrouver	4	2	0	v	
166	rêve	4	3	1	nc	
167	réveil	4	1	3	nc	
168	rêver	4	2	4	v	
169	seconde	4	1	4	nc	toujours au pluriel
170	sommeil	4	1	4	nc	
171	table	4	2	4	nc	
172	tanné	4	2	2	adj	
173	valoir	4	2	0	v	
174	ami	3	3	2	nc	
175	aujourd'hui	3	2	0	adv	
176	beau	3	3	0	adj	
177	bêtise	3	1	3	nc	
178	biscuit	3	1	2	nc	
179	blanc	3	1	3	adj	+ 1 nc, adj. substantivé (1 1 1)
180	bouteille	3	1	2	nc	
181	caresse	3	1	3	nc	
182	chocolat	3	1	0	nc	
183	comment	3	2	0	mg	
184	confiance	3	1	3	nc	
185	conscience	3	1	3	nc	
186	croqueuse	3	1	0	nc	
187	demain	3	3	2	adv	
188	dimanche	3	1	2	nc	
189	dormir	3	2	0	v	
190	douze	3	2	0	adj	
191	Dubois	3	1	1	np	
192	émerger	3	1	0	v	
193	en plein	3	3	0	adv	
194	étirer	3	1	0	v	
195	fond	3	3	0	nc	dont 2 "au fond de"
196	four	3	2	1	nc	
197	heureux	3	2	2	adj	toujours au féminin singulier: "heureuse"
198	huit	3	2	0	adj	
199	hurler	3	2	0	v	
200	l	3	1	0	mg	mot anglais = je

Légende: Fr. = Fréquence Ré. = Distribution Ri. = Rime Cat. gram. = Catégorie grammaticale

		Fr.	Ré.	Ri.	Cat. gram.	Note
201	impression	3	1	0	nc	tirs dans l'expression "avoir l'impression que"
202	jeunesse	3	1	3	nc	
203	main	3	3	3	nc	
204	maudit	3	3	1	adj	
205	mieux	3	2	0	adv	
206	mononcle	3	1	0	nc	
207	monsieur	3	1	0	nc	
208	où	3	2	0	adv	+ 2 pron. rel.
209	plein	3	3	0	adj	
210	quatorze	3	2	0	adj	
211	que interrog.	3	2	0	mg	
212	savourer	3	1	0	v	
213	se sentir	3	2	0	v	
214	sens	3	3	2	nc	3 acceptions différentes
215	si	3	1	0	adv	
216	sous	3	2	0	mg	
217	tel	3	2	0	adj	
218	toé	3	2	2	mg	jamais "toi"
219	vieux	3	2	0	adj	
220	vivre	3	3	0	v	
221	vrai	3	2	2	adj	
222	y	3	2	0	adv	
223	âge	2	2	1	nc	
224	Albert	2	1	2	np	
225	Anne Gervais	2	1	1	np	
226	année	2	2	1	nc	
227	argent	2	2	1	nc	
228	assez	2	2	1	adv	
229	astheur	2	2	0	adv	
230	autant	2	2	1	adv	
231	avoir besoin	2	2	0	v	
232	beaucoup	2	1	0	adv	
233	branche	2	1	2	nc	
234	bras	2	2	0	nc	
235	caché	2	2	0	adj	
236	capable	2	2	0	adj	dont 1 = "pus capable"
237	chaud	2	1	2	adj	+ 1 "avoir chaud"
238	chez	2	2	0	mg	
239	corps	2	2	2	nc	dont 1 "en p'tit corps"
240	couche	2	2	1	nc	tirs au pluriel, 2 sens différents
241	Cree	2	1	0	np	
242	dessous	2	1	1	adv	
243	devant	2	2	0	mg	
244	devoir	2	2	2	nc	
245	docteur	2	2	1	nc	
246	elle	2	2	1	mg	forme tonique + 5 "a" = elle (5 2 0); oralité
247	enceinte	2	1	1	adj	
248	enfance	2	2	1	nc	
249	enfin	2	2	0	adv	
250	envie	2	2	2	nc	toujours au pluriel

Légende: Fr. = Fréquence Ré. = Distribution Ri. =Rime Cat. gram. = Catégorie grammaticale

Annexe 7 - Calcul du χ^2

1) Pour la fréquence moyenne

	N	V
Ducharme	4954	1139
Tremblay	3808	815
TOTAL:	<u>8762</u>	<u>1954</u>

$$N/V \text{ (théorique)} = 4,484$$

$$\text{Ducharme: } V \text{ (théorique)} = ? = 4,484 = \frac{4954}{V \text{ (théorique)}}$$

$$V \text{ (théorique)} = \frac{4954}{4,484} = 1104,784$$

$$\text{Tremblay: } V \text{ (théorique)} = \frac{3808}{4,484} = 849,216$$

$$\chi^2 = \frac{(1139 - 1105)^2}{1105} + \frac{(815 - 849)^2}{849}$$

$$\chi^2 = 1,046 + 1,362$$

$$\chi^2 = 2,408$$

Probabilité selon tableau distribution cumulative du $\chi^2 = 0,8$.

$$P\text{value} = 1 - 0,8 = 0,2$$

Une valeur Pvalue supérieure à 0,05 indique qu'il n'y a pas de différence significative pour la fréquence moyenne.

2) Pour le quotient V1/V

	V	V1 (observé)
Ducharme	1139	801
Tremblay	815	511
TOTAL:	1954	1312

$$V1/V = 0,671 \text{ (théorique)}$$

$$\text{Ducharme: } V1 \text{ (théorique)} = ? = 0,671 = \frac{V1 \text{ (théorique)}}{1139} = 764,77$$

$$\text{Tremblay: } V1 \text{ (théorique)} = ? = 0,671 = \frac{V1 \text{ (théorique)}}{815} = 547$$

$$\chi^2 = \frac{(801 - 765)^2}{765} + \frac{(511 - 547)^2}{547}$$

$$\chi^2 = \frac{1296}{765} + \frac{1296}{547}$$

$$\chi^2 = 1,6941 + 2,3693$$

$$\chi^2 = 4,0634$$

Probabilité: 0,96

Pvalue: $1 - 0,96 = 0,04$

Une valeur du Pvalue près de 0,05 indique un cas limite de différence significative pour le quotient V1/V.

01-000

C'EST PAS SÉRIEUX

01-001

Le cendrier rempli

01-002

Sur le côté du lit

01-003

Des nuits à cigarettes

01-004

Où les démons s'ennuient

01-005

Un vieux relent de regret

01-006

Où la fumée s'entête

01-007

Le temps qui brûle après

01-008

Qu'on écrase et qu'on jette

01-009

Tu m'as dit viens me voir

01-010

Me voici me vois-tu

01-011

Tu voulais me parler

01-012

Éteins donc la radio

01-013

Et peux-tu baisser le son de cette télévision

01-014

Je sais que ça va mal

01-015

Ce que j'aimerais savoir

01-016

C'est ce que tu veux

01-017

Tu vois ça ne sert à rien

01-018

On ne peut pas parler

01-019

Tu ne veux pas parler

01-020

Deux heures après-midi

01-021

Tous les rideaux fermés

01-022

Au beau temps qui chahute

01-023

Dans la rue St-Denis

01-024

Des rendez-vous au sommet

01-025

Du fond de la bouteille

01-026

Rêves rêvés après

01-027

Qu'on boit et qu'on sommeille

01-028	Je cherche les bons mots
01-029	Je les cherche un peu trop
01-030	Mais tu ne m'entends pas
01-031	Tu t'écoutes fumer
01-032	Tu dis c'est difficile
01-033	Tu dis c'est inutile
01-034	Tu dis je suis fini
01-035	Et le peu que tu dis
01-036	Ne me dit rien
01-037	De toi et des succès
01-038	Que tu te proposais
01-039	De nous et des combats
01-040	Où tu nous embarquais
01-041	Ni des après-midi
01-042	À faire des folies
01-043	Dans la rue St-Denis
01-044	C'est pas sérieux

02-000

DIX ANS

02-001

Le soir après l'école on voyageait

02-002

On prenait le bateau rue St-Laurent

02-003

Il n'avait pas de mâts pas de voiles on lui en donnait

02-004

Même des drapeaux l'amour fournissait tout tout

02-005

Puis au bout de la ligne 55 on s'en revenait

02-006

On ne voyait pas nos arrêts passer

02-007

On a eu des secrets on s'est cachés

02-008

Notre île s'appelait chambre à louer

02-009

Il y avait les palmiers sur les murs le sel sur ta peau

02-010

Même le soleil au milieu du lit tout tout

02-011

On avait tout le temps le printemps qui recommençait

02-012

On ne voyait pas les journées passer

02-013

On revient du bureau on est crevé

02-014

Plus le temps plus la tête à voyager

02-015

On bataille on chamaille on travaille à gagner sa vie

02-016

Puis on s'aperçoit que l'on a perdu le goût

02-017

Qu'est-ce qu'on a qu'est-ce qu'on fait affalés devant

la télé

02-018

On n'a pas vu sept huit neuf ans passer

02-019

J'ai trouvé dans mes malles un vieux tricot

02-020

Qu'on portait tous les deux comme un drapeau

02-021

Je l'ai mis ce matin j'ai eu chaud et comme le goût

02-022

Mais tout est fini et il faut rester debout

02-023

Des passants des curieux sur le quai où l'amarre est
brisée

02-024

Auriez-vous vu notre bateau passer

03-000

FAIS-TOI Z'EN PAS

03-001

Prendre un café ébouriffé

03-002

Dans un matin de souterrain

03-003

Ne rien vouloir et tout toffer

03-004

Fais-toi z'en pas

03-005

Tout l'monde fait ça

03-006

Regarder un peu à côté

03-007

Dans le miroir pour ne pas se voir

03-008

Ne pas aimer ce qu'on a l'air

03-009

Se faire la barbe

03-010

À quoi ça sert

03-011

Fais-toi z'en pas

03-012

Tout l'monde fait ça

03-013

Ouvrir la porte pi sortir

03-014

Pi avoir envie de r'venir

03-015

De se r'coucher pi de dormir

03-016

Parce qu'il fait trop beau soleil

03-017

Ne pas savoir pour où partir

03-018

Fais-toi z'en pas

03-019

Tout l'monde fait ça

03-020

Marcher tout seul sur le trottoir

03-021

Rencontrer des gens solitaires

03-022

Aimer mieux regarder par terre

03-023

Les sacs de chips écrapoutis

03-024

Les paquets vides de cigarettes

03-025

S'parler tout seul se dire hostie

03-026

Se dire y est temps que ça arrête

03-027

Fais-toi z'en pas

03-028

Tout l'monde fait ça

03-029 Prendre le métro descendre à Peel
03-030 Parce qu'il faut débarquer que'qu'part
03-031 Entrer partout pour ressortir
03-032 Parce que partout c'est platte à mort
03-033 Prendre un café à la pharmacie
03-034 Au coin de Sainte-Catherine et Guy
03-035 Laisser un tip et dire merci
03-036 *Fais-toi z'en pas*
03-037 *Tout l'monde fait ça*

03-038 Avoir voulu changer la vie
03-039 Et s'endormir avec l'ennui
03-040 Après avoir perdu son temps
03-041 Personne a pu faire autrement
03-042 Mais c'est pas si important qu'ça
03-043 *Fais-toi z'en pas*
03-044 *Tout l'monde fait ça*

04-000 FAUT QU'ÇA CHANGE

- 04-001 *J'ai tout c'que tout j'ai tout c'que tout*
 04-002 *J'ai tout c'que tout*
 04-003 *Tout c'que tout tout c'que tout*
 04-004 *J'ai tout c'que tout l'monde veut*
 04-005 *Mais c'est bien rare*
 04-006 *App'ie toi sur mon triste sort*
 04-007 *Que j'soueille heureux*
- 04-008 **Change faut qu'ça change**
 04-009 **Quand on change change change**
 04-010 **Tout s'arrange**
 04-011 **M'as changer ma mustange**
 04-012 **Pour un truck de vidanges**
 04-013 **Change pour change**
 04-014 **M'as donner mes millions**
 04-015 **M'as garder mon p'tit change**
 04-016 **M'as aller vivr' dans une grange**
 04-017 **Faut qu'ça change**
- 04-018 **Change faut qu'ça change**
 04-019 **Quand on change change change**
 04-020 **Tout s'arrange**
 04-021 **Le semblable au pareil**
 04-022 **Ça m'ennuie**
 04-023 **Le nouveau ça réveille**
 04-024 **C'est écrit**
 04-025 **J'ai compris**
 04-026 **Faut que j'change**
 04-027 **Que j'change d'âge de visage de ménage**
 04-028 **De garage de nuage mon image**
 04-029 **Faut qu'j'la change**

04-030	Change faut qu'j'me change
04-031	Quand on s'change change change
04-032	Tout s'arrange
04-033	Faut qu'j'm'habille en guenilles
04-034	Pour moins plaire au p'tites filles
04-035	Faut que j'mange du fromage
04-036	Pour gagner vingt kilos
04-037	Trop d'ouvrage rester beau
04-038	Ça m'enrage m'as v'nir gros
04-039	Faut qu'j'me change
04-040	Deux minous deux pitous
04-041	Deux chez nous deux bazous
04-042	Et pis tous les jaloux
04-043	Ça m'mélange
04-044	Faut qu'ça change
04-045	Plus vite que ça à part de ça

05-000

HEUREUX EN AMOUR

05-001

Y'a du monde qui font l'tour du monde

05-002

En première classe où y a pas d'monde

05-003

Du monde qui ont l'tour avec le monde

05-004

Du monde qui joue des tours au monde

05-005

Du monde choqué qui claqué la porte

05-006

Pour aller faire le tour du bloc

05-007

Pi y'a du monde qui aime leur blonde

05-008

Et qui sont heureux en amour

05-009

Y'en a des ardents des distantes des troublants des marrantes

05-010

Des frissonneuses et des flatteurs

05-011

Des patineuses et des tombeurs

05-012

Des esquimaux des estivantes

05-013

Des petites fesses et des gros ventres

05-014

Des polices montées et des chanteurs descendus

05-015

Y'en a y'en a

05-016

Y'a des blondes qui sont pas du monde

05-017

Qui lèvent le nez sur le bon monde

05-018

Et qui s'ennuient dans le grand monde

05-019

Dès qui font leur adieu au monde

05-020

Des blondes choquées qui claquent la porte

05-021

Dès qui font un saut au Maroc

05-022

Pi y'a des blondes qui aiment le monde

05-023

Parce qu'elles sont heureuses en amour

05-024	Y'en a cachez-vous pas
05-025	Des Lolitas des grands-papas
05-026	Des écolières des ours en peluche
05-027	Des grandes bourgeoises des p'tits-chiatres
05-028	Des veuves joyeuses et des perruches
05-029	Des chauds lapins des allumeuses
05-030	Des moutons noirs des blanchisseuses
05-031	Des rouge-carotte des vert de peur
05-032	Des p'tits beaux-frères des p'tites belles-soeurs
05-033	Des plongeurs avec des hôteses de l'air
05-034	Des parachutistes avec des réceptionnistes
05-035	Des grands-coquettes des pique-assiettes
05-036	Des pique-niqueuses des hommes-sandwichs
05-037	Des spaghettis et des choucroutes
05-038	Des majorettes et des boy-scouts
05-039	Des saintes nitouches et des narcisses
05-040	Des va-nu-pieds et des topless
05-041	Des m'as-tu-vu des visionnaires
05-042	Des pharmaciens des paquets de nerfs
05-043	Des faces à claques et des boxeurs
05-044	Des femmes à barbe et des raseurs
05-045	Des grognasses avec des blonds fadasses
05-046	Des pots de colle avec des armoires à glace
05-047	Des tennismen et des ballerines
05-048	Des skieuses de fond et des motards flyés
05-049	Des anarchistes avec des anesthésistes
05-050	Des belles de nuit et des parapluies

06-000 INSOMNIE

06-001 Je suis assis dans mon fauteuil
06-002 Et je ne peux pas fermer l'oeil
06-003 Toi sur le bateau de ton lit
06-004 Tu es partie changer la vie

06-005 Demain encore il fera jour
06-006 Et les passants chacun leur tour
06-007 Repasseront dans les ornières
06-008 Qu'ils ont creusées dans la poussière

06-009 *Demain demain vieux comme hier*
06-010 *Demain plus vieux comme moi*
06-011 *Demain demain plus vieux qu'hier*
06-012 *Demain vieux comme moi*

06-013 Il est deux heures après minuit
06-014 J'ai soin de ne pas faire de bruit
06-015 Il ne faut pas faire faire de sauts
06-016 Aux avions de ton repos

06-017 Demain il refera soleil
06-018 Et nous reverrons nos pareils
06-019 Passer chacun de leur côté
06-020 Dans des couloirs numérotés

06-021 *Demain demain vieux comme hier*
06-022 *Demain plus vieux comme moi*
06-023 *Demain demain plus vieux qu'hier*
06-024 *Demain vieux comme moi*

07-000

JE L'SAVAIS

- 07-001 T'es passé à côté
07-002 Pis tu peux pas r'venir
07-003 Tu t'es bien essayé
07-004 T'as pu rien réussir
07-005 Je l'savais
07-006 Je l'savais
07-007 Tu me l'as déjà dit
07-008 Tu es un homme fini
07-009 Je suis ton seul ami
07-010 Y a rien qu'moi qui t'comprends
07-011 Les aut's s'en vont avant
07-012 Que t'aies fini d'parler
07-013 Le mond' sont tous méchants
07-014 Y cherch' à nous caler
07-015 Je sais
07-016 Je sais
07-017 Champoux Ledoux
07-018 Fréchette Couvrette
07-019 Dionne Steinberg Richelieu
07-020 Lévesque Laura Secord
07-021 Tout ça dans l'même voyage
07-022 *Ça vaut pas la peine de vivre*
- 07-023 T'as tout fait de travers
07-024 Pis tu peux rien défaire
07-025 T'as presque pas rien eu
07-026 Pis tu l'as tout perdu
07-027 Je l'savais
07-028 Je l'savais
07-029 Tu me l'as déjà dit
07-030 T'es le plus badlucké
07-031 Je suis ton seul ami
07-032 Le vie t'a pas manqué
07-033 C'est toi le plus pocké
07-034 Tu es toujours mal pris
07-035 Quand t'es rendu au bout
07-036 Tu téléphones chez nous
07-037 Yeah Yeah
07-038 Ah Ah
07-039 Tu m'aimes chu beau
07-040 Tu m'trust j't'écoute j'te toff
07-041 Tu pleures dans bière que j'te paie

07-042 Enwouelle j'ai des bonnes oreilles
07-043 Sans un bon chum comme moi
07-044 *Ça vaut p'a'peine de vivre*

07-045 Tu viens d'avoir trente ans
07-046 Pis t'as souffert tout l'temps
07-047 T'as jamais rien fait de bon
07-048 Pis tes beaux jours s'en vont
07-049 Je l'savais
07-050 Je l'savais
07-051 Tu me l'as déjà dit
07-052 Chu déjà au courant
07-053 Je suis ton seul ami
07-054 T'as jamais eu d'talent
07-055 T'as jamais rien appris
07-056 T'as le moral à terre
07-057 Du dimanche au samedi
07-058 Parce que tu sais rien faire
07-059 Je sais
07-060 Je sais
07-061 Un poète peut pas chauffer un truck
07-062 Un taxi faire des factures la vaisselle
07-063 Les poubelles répondre à' porte au téléphone
07-064 Quand on travaille tout le temps
07-065 *Ça vaut pas la peine de vivre*

07-066 T'es dans la misère nouère
07-067 Pis tu sais pas quoi faire
07-068 Tu veux sortir du trou
07-069 T'es cassé comme un clou
07-070 Je l'savais
07-071 Je l'savais
07-072 Tu me l'as déjà dit
07-073 On se voit pas souvent
07-074 Je suis ton seul ami
07-075 Mais tu t'répètes tout l'temps
07-076 Je suis un frère pour toi
07-077 J'm'en vas t'passer d'l'argent
07-078 C'est gênant t'osais pas
07-079 Combien How much comment
07-080 Dix piasses vingt piasses
07-081 Cent piasses c'est rien les v'là
07-082 Es-tu content là ça va-tu mieux là
07-083 Es-tu content je l'savais je l'savais

08-000

JE SUIS NÉ

08-001

Je suis né ça fait un bon bout d'temps

08-002

Ça va faire trente-cinq ans

08-003

Le jour de la St-Jean

08-004

Mon grand-père gros vendeur d'Oldsmobile

08-005

M'a dit fais-toi pas d'bile

08-006

T'as frappé le gros lot

08-007

J'suis le roi de Rigaud

08-008

Ça va faire trente-cinq ans

08-009

Ça va faire

08-010

Je suis né en quatrième année

08-011

Des leçons de piano

08-012

Que soufflait dans mon cou

08-013

Une femme que j'appelais ma soeur

08-014

Et que j'appelle encore

08-015

Quand j'ai froid dans le dos

08-016

Sur mon banc de piano

08-017

Sans le goût que j'avais

08-018

De lui plaire

08-019

Je suis né quand je t'ai fait l'amour

08-020

J'ai eu des yeux des mains

08-021

Un corps surgi du tien

08-022

J'ai tout eu pour la première fois

08-023

J'ai eu jusqu'à des ailes

08-024

Et un coeur infidèle

08-025

Pour tout ravoir ailleurs

08-026

Je suis né quand j'suis parti

08-027

Voyager

08-028

Je suis né toutes les fois que j'ai vu

08-029

Que ça ne marchait plus

08-030

Puis j'ai tout r'commencé

08-031

Au début de c'qui restait de moi

08-032

Les retours de nulle part

08-033

Pour un nouveau départ

08-034

Ça ne rend pas plus vieux

08-035

On renaît chaque fois

08-036

Plus petit

08-037

Plus petit

08-038

Plus petit

09-000 JE VEUX D'L'AMOUR

- 09-001 Ça fait dix ans que j'fais c'métier-là
 09-002 J'ai chanté à Longueuil à Vaudreuil
 09-003 Repentigny Lavaltrie
 09-004 J'ai rempli des salles j'en ai vidé aussi
 09-005 J'ai eu ma part de succès j'ai eu ma part d'ennui
 09-006 J'ai eu des bravos j'ai eu des choux j'ai eu
 09-007 Des demandes spéciales
 09-008 Strangers in the night Feeling Mexico
 09-009 J'sais pas pourquoi
 09-010 J'sais pas comment ça se fait
 09-011 Les artistes font jamais
 09-012 De demandes spéciales
- 09-013 J'veux d'l'amour
 09-014 J'veux d'l'amour
 09-015 Au moment
 09-016 Que j'le dis
 09-017 À la place
 09-018 Que je suis
 09-019 J'veux d'l'amour
- 09-020 J'ai un syndicat j'ai un agent
 09-021 L'un marche au tarif l'autre au pour-cent
 09-022 Les rares comme moi qui marchent aux sentiments
 09-023 Ne tiennent pas longtemps le coup
- 09-024 Y viennent fous
 09-025 J'veux d'l'amour
 09-026 Au compte-gouttes
 09-027 À la pelle
 09-028 À Beyrouth
 09-029 Au bordel
 09-030 Au secours
- 09-031 J'parle à celui qui m'offre un verre
 09-032 Quand j'ai déjà bu plus que ma tasse
 09-033 J'parle à la rousse avec un chandail vert
 09-034 Que j'sens qui va m'faire une passe

09-035	J'veux pas d'fun
09-036	J'veux d'l'amour
09-037	J'veux pas qu'l'opératrice
09-038	Me renvoie mon p'tit change
09-039	Quand ça a sonné vingt fois
09-040	Puis que ça répond pas
09-041	J'veux qu'a m'aime
09-042	Toute sa vie
09-043	Quand un artiste a du succès
09-044	Il a du talent des fans des contrats
09-045	Quand il est dans le trou qu'est-ce qu'il a
09-046	Il a tort il a honte puis il a soif
09-047	J'veux d'l'amour
09-048	En enfer
09-049	Quand j'suis soûl
09-050	Sous la table
09-051	Plus r'gardable
09-052	Plus parlable
09-053	J'veux d'l'amour
09-054	D'l'amour pour moi puis pour mon chien
09-055	Qui m'attend toute la nuit dans l'auto
09-056	J'en veux aussi pour Luis Mariano
09-057	Qui valait mieux que Mexico
09-058	J'veux d'l'amour
09-059	Pour ma femme
09-060	Qui dort pas
09-061	Quand j'arrive
09-062	À quatre pattes
09-063	À quatre heures
09-064	Du matin
09-065	J'veux d'l'amour
09-066	Pour mes amis
09-067	Qui sont pas venus
09-068	Ce soir non plus
09-069	Voir mon spectacle

09-070	J'veux d'l'amour
09-071	Pour ma blonde
09-072	Qui a pas pris
09-073	Sa pilule
09-074	Qui a été s'faire
09-075	Avorter
09-076	En taxi
09-077	À Plattsburg
09-078	Aux États
09-079	J'veux d'l'amour
09-080	Puis tout d'suite
09-081	Pas tantôt
09-082	Pas t'à l'heure
09-083	Tout de suite t'suite t'suite t'suite
09-084	J'veux d'l'amour
09-085	Puis d'l'argent
09-086	Puis d'l'argent
09-087	Pour acheter des cadeaux
09-088	Pour en faire à tout l'monde
09-089	Pour qu'y m'aiment

10-000	J'T'HAÏS
10-001	F'assez longtemps qu'ça dure
10-002	F'assez longtemps que je t'endure
10-003	F'assez longtemps j'su doux
10-004	Commence êtr' temps qu'j'seye dur
10-005	Écoute ti-boutte décolle étole
10-006	Va-t'en en fusée r'viens-t'en à pied
10-007	Ôte-toé m'as t'étamper
10-008	M'as t'piquer puis m'as t'geler
10-009	J't'haïs J't'haïs
10-010	Jette-toé mets-toé au panier
10-011	Déménage dans la poubelle
10-012	Orduze rognure raclure bavure
10-013	Eau de vaisselle
10-014	Tache
10-015	Va t'cacher m'as m'fâcher net fret sec
10-016	M'as t'hacher comme du steak
10-017	M'as t'bûcher comme du teck
10-018	Lâche ma thalle m'as t'faire mal
10-019	Maudit chien pourri sale
10-020	Gueule d'amour bouche en coeur cuisse légère
10-021	Grosse Corvette tite quéquette
10-022	Fais pas l'jules ou j'te brûle
10-023	Fais le mort ou j'te mords
10-024	Moustache
10-025	J'su plus capable de te vouair
10-026	J'su plus capable de te crouair
10-027	C'est trop dur pour mes nerfs
10-028	J'su plus capable de me taire
10-029	J't'haïs J't'haïs

- 10-030 T'étais mon chum t'es plus mon chum
10-031 T'es rien qu'un bum qui boit mon rhum
10-032 Qui baise ma femme au téléphone
10-033 Guili-guili fini fini
- 10-034 J't'haïs J't'haïs
- 10-035 Mont' toé plus icitte puis fais ça vite
10-036 M'as t'tamponner m'as t'sectionner
10-037 M'as t'goudronner m'as t'bétonner
10-038 M'as t'cochonner m'as t'plaonner
- 10-039 Tache de graisse
10-040 Moustache de graisse
- 10-041 M'as t'met dans un jet m'as l'faire tomber
10-042 M'as t'écraser dans un char d'l'année
10-043 Puis m'as t'rire au nez
10-044 Puis m'as continuer de t'haïr
- 10-045 J't'aime pas

11-000 LIMOILOU

11-001 Limoilou lis-moi dis-moi tout tout tout

11-002 Tout tout tout tout tout tout tout

11-003 Dans la baie de Frobisher blancs les loups

11-004 Blancs les loups blancs les loups blancs

11-005 Sur le bleu d'la blue kitchen

11-006 Blancs les loups blancs les loups blancs les loups
blancs

11-007 Dans le vieux bazou d'Pearson

11-008 Blancs les loups blancs les loups blancs les loups
blancs

11-009 J'peux pu rentrer nulle part

11-010 Je suis poigné dehors

11-011 C'est marqué closed partout

11-012 C'est d'même quand on fait le fou

11-013 J'aurais jamais dû partir

11-014 De Yamaska

11-015 J'aurais donc dû rester

11-016 À Yamachiche

11-017 Chu t'au fond d'un gros trou

11-018 Cé-tu dur non c'est mou

11-019 J'arrête pas d'enfoncer

11-020 Dans l'affaire brun foncé

11-021 J'ai calé jusqu'aux g'noux

11-022 C'était du ciment mou

11-023 J'pourrai pas m'rendre l'aut' bord

11-024 La nage c'est pas mon fort

11-025 J'aurais jamais dû partir

11-026 De Matabechouan

11-027 J'aurais donc dû rester

11-028 À Natashquan

11-029	Deux gratt'ciel m'ont coincé
11-030	J'peux pas les tasser
11-031	Y m'ont pris en sandwich
11-032	Bastard son of a bitch
11-033	J'aurais jamais dû partir
11-034	De Victoriaville
11-035	J'aurais donc dû rester
11-036	À Drummondville
11-037	J'woé pas l'jour d'en sortir
11-038	J'pourrai jamais r'venir
11-039	Je suis comme en prison
11-040	Si loin de ma maison
11-041	J'aurais jamais dû partir
11-042	De Montréal
11-043	J'aurais donc dû rester
11-044	Sur la Grande-Allée

12-000 MANCHE DE PELLE

12-001	Michel Joly
12-002	Jean Sansregret
12-003	Pierre-Paul Soucy
12-004	Vincent Forget
12-005	Hubert Lepage
12-006	Gilbert Valois
12-007	Guy Durivage
12-008	René Marois
12-009	Jean St-Martin
12-010	Marcel Cantin
12-011	Colette Martel
12-012	Fa frett' on gèle
12-013	Jacqueline Lalande
12-014	Alexis Roux
12-015	Joseph Débande
12-016	Abraham Groulx
12-017	Fernand Mondor
12-018	Henri Poupart
12-019	Pierrette Sicard
12-020	Encore Encore
12-021	Louis Chèvrefils
12-022	Tel père tel fils
12-023	Desneiges Lacroix
12-024	Fait faire de quoi
12-025	Freddie Fafard
12-026	Suzelle Richard
12-027	Jean-Paul Picard
12-028	Paul Robillard
12-029	Stéphane Aubin
12-030	Ginette Harnois
12-031	Albert Prieur
12-032	On a pas peur
12-033	Omer Giroux
12-034	Denise Héroux
12-035	Julot Sirois
12-036	Tony Gadouas

12-037	Étienne Asselin
12-038	Johnny Toupin
12-039	Bernie Bédard
12-040	Maurice Brouillard
12-041	Francine Lamy
12-042	François Courcy
12-043	Claudette Rémy
12-044	J'vous avertis
12-045	C'est pas fini

13-0000 MON PAYS CE N'EST PAS UN PAYS C'EST UNE JOB

- 13-001 *Ç'arrive à manufacture les deux yeux fermés ben durs*
 13-002 *Les culottes pas zippées*
 13-003 *En r'tard*
 13-004 *Ça dit qu'ç'a fait un flat*
 13-005 *Ou que l'char partait pas*
 13-006 *Ça prend toute pour entrer sa carte de punch dans slot*
 d'la clock
- 13-007 Enwoueil
 13-008 Grouille-toé
 13-009 Donnzi
 13-010 Dépêch
 13-011 Les deux pieds dans même bottine
 13-012 Les mains pleins d'pouces
 13-013 Les mains dans é poches
 13-014 Ça joue avec son p'tit change
 13-015 Toujours accoté queq'part
 13-016 Ça fume
 13-017 Ça mâche d'la gomme
 13-018 Ça parle
 13-019 Ça lâche pas
 13-020 Yak et ti yak
 13-021 Yak et ti yak
 13-022 Qui c'est qui a gagné hier a souair
 13-023 Rousseau pass jama l'puck
 13-024 I a fa l'tour du forum avec pi va s'écraser su'a bande
 13-025 Hanover Picnic dans troisième
 13-026 Ça zigonn
 13-027 Ça fuck le chien
 13-028 Mauditte pâte-molle
- 13-029 Enwoueil
 13-030 Fly
 13-031 Patinn
 13-032 Pédall
 13-033 Fa ça vite
 13-034 Plus vite que ça
 13-035 Tu fournis pas

- 13-036 Les aut' attendent apra toé
 13-037 La ligne est bloquée
 13-038 J'vas t'en faire des augmentations d'salaire
 13-039 Maudit flanc-mou
 13-040 *Ç'arrive à manufacture les deux yeux fermés ben durs*
 13-041 *Les culottes pas zippées*
 13-042 *En r'tard*
 13-043 *Ça dit qu'ça fait un flat*
 13-044 *Ou que l'char partait pas*
 13-045 *Ça prend toutte pour entrer sa carte de punch dans slot
d'la clock*
- 13-046 Enwoueil
 13-047 Patine
 13-048 Pédale
 13-049 Endure
 13-050 C'est tes coffee-brakes qui t'fatiguent
 13-051 Une demi-heure dans vant-midi
 13-052 Une demi-heure dans pra-midi
 13-053 À manger des chips
 13-054 Des palettes de chocolat
 13-055 Des life-savers
 13-056 Des Mae-Wests
 13-057 À boire du Coke
 13-058 Du Seven-Up
 13-059 Du chocolat au lait
 13-060 Planté d'avant l'truck d'la cantine
 13-061 C'est lire le Montréal-Matin qui t'éreinte
 13-062 Assis su'é toélettes
 13-063 Une heure dans vant-midi
 13-064 Une heure dans pra-midi
 13-065 J'te watch
 13-066 Watch-toé
 13-067 T'es mieux d'te remettre su tes tracks
 13-068 Maudit qu't'es vache
- 13-069 Enwoueil
- 13-070 *Ç'arrive à manufacture les deux yeux fermés ben durs*
 13-071 *Les culottes pas zippées*

- 13-072 *En r'tard*
 13-073 *Ça dit qu'ça fait un flat*
 13-074 *Ou que l'char partait pas*
 13-075 *Ça prend toutte pour entrer sa carte de punch dans slot
d'la clock*
- 13-076 T'es mieux d'y voir
 13-077 D'être moins slow qu'ça
 13-078 Moins branleux qu'ça
 13-079 Moins lambin qu'ça
 13-080 On endure pas les loafeux icitte
 13-081 On les renwoueil che zeux
 13-082 On leu' donne leu' p'tit liv' d'assurance-chômage
 13-083 On leur dit babail
 13-084 Pi là on leur dit babail babail
 13-085 Bye bye
- 13-086 Fait que vois-y vois-y vois-y
 13-087 Thirty tac thirty tac thirty tac
 13-088 Mic-mac
- 13-089 Bye bye bye bye bye bye bye bye
 13-090 Bye bye bye bye bye bye bye bye

14-000 **PREMIÈRE NEIGE**

14-001 Pour se réveiller un matin
 14-002 Que sans un bruit semblant de rien
 14-003 Il a neigé toute la nuit
 14-004 Comme s'il n'avait pas neigé avant
 14-005 Comme si on avait eu cette idée
 14-006 Pour savoir comment commencer la neige
 14-007 Ça ne sert à rien d'avoir étudié

14-008 *Ce que ça prend*
 14-009 *C'est les yeux grands*
 14-010 *Le coeur gourmand*
 14-011 *C'est du talent*
 14-012 *C'est un enfant*

14-013 Pour que du jour au lendemain
 14-014 Tout un pays n'ait pas d'histoire
 14-015 Pour jouer dans ce trou de mémoire
 14-016 Sauter glisser se rouler dedans
 14-017 Ouvrir son propre chemin dedans
 14-018 Pour apprivoiser un bonhomme de neige
 14-019 Ce que ça prend ce n'est pas un dompteur

14-020 *Ce que ça prend*
 14-021 *C'est une envie*
 14-022 *De faire ami*
 14-023 *C'est du talent*
 14-024 *C'est un enfant*

14-025 Pour avoir tout l'avant-midi
 14-026 Pour avoir tout l'après-midi
 14-027 Pour organiser ses loisirs
 14-028 Pour n'avoir qu'à se faire plaisir
 14-029 Rien à gagner ni à réussir
 14-030 Pour profiter de tout ce temps qu'il fait
 14-031 Ce que ça prend ce n'est pas un skidoo
 14-032 Des patins modulaires un aréna couvert
 14-033 Du ski à Cortina du sable aux Bahamas

14-034	<i>Ce que ça prend</i>
14-035	<i>C'est pas mêlant</i>
14-036	<i>C'est trois quatre ans</i>
14-037	<i>C'est du talent</i>
14-038	<i>C'est un enfant</i>

15-000 QUE C'EST QUE C'EST

15-001 Que c'est que c'est que c'est

15-002 T'aimes pas

15-003 C'est'y ma face

15-004 Qui te r'vient pas

15-005 Comment ça s'fait

15-006 Que ça clique pas

15-007 Que c'est que t'as

15-008 Que tu veux pas

15-009 Sortir avec moi

15-010 Ce n'est pas en souffrant qu'on me séduit

15-011 En gémissant qu'on réussit

15-012 On n'entre pas au paradis

15-013 En se traînant mais en courant et en dansant

15-014 Cours-y donne-y vas-y

15-015 *À Montréal quand on s'ennuie d'amour*

15-016 *On n'a pas de moral à Montréal*

15-017 *On s'couche pas tard à Montréal*

15-018 *Quand on est trop sentimental mental mental mental*

15-019 Chu là chu là chu là

15-020 J'me décarcasse

15-021 J'me fends la face

15-022 J'te fais d'la voix

15-023 Comment ça se fait

15-024 Qu'ça fait pas effet

15-025 Qu'est-c'que j'ai pas

15-026 Que tu veux pas

15-027 Sortir avec moi

15-028 Tu as d'la misère à t'exprimer

15-029 T'as d'la misère à t'assumer

15-030 C'est tout ce que t'as pour m'exciter

15-031 Demande pas pourquoi j'ai pas d'misère

15-032 À résister du nerf du nerf

15-033	Yvon Raymond Gaston
15-034	Que c'est qui t'font
15-035	Que c'est qui z'ont
15-036	Que moi j'ai pas
15-037	Y'ont des belles faces
15-038	J'ai deux cents piastres
15-039	J'les dépenserais
15-040	Si tu voulais sortir avec moi
15-041	Réponds réponds réponds
15-042	Ils me font découcher quand je m'en fiche
15-043	Déménager quand je m'entiche
15-044	C'pas des Tarzans quand ils pleurnichent
15-045	Je les envoie se faire moucher par leur maman
maman	

16-000	LE RÉVOLTÉ
16-001	J viens de sortir du Bouvillon
16-002	J m'en vais au Café Campus
16-003	Je n'sais pas si c'est mes cheveux longs
16-004	Ou mon T-shirt qui pogne le plus
16-005	<i>Peace and Love</i>
16-006	<i>LSD</i>
16-007	<i>Dapper Dan</i>
16-008	<i>USA</i>
16-009	J chauffe un Chevy tout magané
16-010	Des tickets plein l'coffre à gants
16-011	Les bourgeois ont envie de m'tuer
16-012	Quand j'les dépasse en klaxonnant
16-013	<i>Peace and Love</i>
16-014	<i>LSD</i>
16-015	<i>Voyagez</i>
16-016	<i>GMC</i>
16-017	Je vais à l'université
16-018	La plus anglaise et la plus belle
16-019	J'apprends la comptabilité
16-020	J'travaillerai pas au pic pis à pelle
16-021	<i>Peace and Love</i>
16-022	<i>LSD</i>
16-023	<i>PHD</i>
16-024	<i>Contestez</i>
16-025	J'aime écouter Led Zeppelin
16-026	Sur mon stéréo en couleurs
16-027	Assis par terre avec Pauline
16-028	On s'met tout nus pis là on pleure
16-029	<i>Peace and Love</i>
16-030	<i>LSD</i>
16-031	<i>Hit Parade</i>
16-032	<i>RCA</i>

16-033	On fume du mexican gold
16-034	It is the best pot ever sold
16-035	Vingt-cinq piastres l'once c'est pas cher
16-036	C'est pas moi qui paie c'est ma mère
16-037	<i>Peace and Love</i>
16-038	<i>LSD</i>
16-039	<i>THC</i>
16-040	<i>Liberté</i>
16-041	On me demande qui je suis
16-042	Pourquoi je suis si révolté
16-043	En résumé eh bien voici
16-044	Je veux refaire la société
16-045	<i>Peace and Love</i>
16-046	<i>LSD</i>
16-047	<i>Hurray hurray</i>
16-048	<i>Hippie hippie pourra</i>

17-000	RITZ
17-001	Il tonne il éclaire
17-002	Il tombe des étoiles au Ritz
17-003	Il grêle des lumières
17-004	Qui frappent qui tapent
17-005	Petipetap petipetap petipetap
17-006	La tôle du taxi
17-007	Qui me conduit au Ritz
17-008	L'orage des ampoules
17-009	25 watts 40 watts 60 watts
17-010	Que chassent les essuie-glace
17-011	Rebondissent
17-012	Dans les verrières du Ritz
17-013	Et moi je tombe dans ta fondrière
17-014	Entre les joncs des deux paupières
17-015	Je tombe et retombe amoureux
17-016	Heureux
17-017	Peureux de toi Lyndsay Lynda Farrah
17-018	Un lustre d'Angleterre
17-019	Tombe en gouttes d'éther au Ritz
17-020	Les feux des réflecteurs
17-021	Qui battent qui fouettent
17-022	Tigalo tigalo tigalo tigalo
17-023	Les flancs de l'ascenseur
17-024	Me poussent au haut du Ritz
17-025	Les tapis se déroulent
17-026	Aux portes 1100 1200 1304
17-027	J'entre dans le cratère
17-028	Des étoiles
17-029	Qui sont tombées au Ritz

17-030 Je sombre aux creux de la matière
17-031 De ton strass fondu en lumière
17-032 Je tombe encore plus bas amoureux
17-033 Heureux
17-034 Peureux de toi Lyndsay Lynda Farrah

17-035 Un camion de l'Hydro
17-036 A frappé un poteau
17-037 Les câbles font des sauts
17-038 Et les plombs sautent
17-039 À gauche à droite au Queens au Hyatt
17-040 Même dans le taxi
17-041 Qui m'a conduit au Ritz

17-042 Les chaînes d'hôtels coulent
17-043 Au fond des canaux 22 33 57
17-044 Et je remonte à la surface
17-045 Je me démonte et je m'efface
17-046 Je tombe et retombe à zéro

17-047 Super Jaimie ne m'attend plus
17-048 Au Waldorf au Waldorf
17-049 Wonder Woman ne m'attend pas
17-050 Au Waldorf Astoria

18-000 LA SAMBA DES CANARDS

- 18-001 Le morillon à tête rouge
18-002 Et le morillon à dos blanc
18-003 Font bon voisinage et voyagent
18-004 Sur les trois quarts du continent
- 18-005 Le petit garrot décolle à la verticale
18-006 En fouettant l'eau avec ses ailes
18-007 Le siffleur s'élève en spirale
18-008 Il prend son élan en courant
- 18-009 Le bec-scie à poitrine rousse
18-010 Vole à la file au ras de l'eau
18-011 Il crie rarement il croasse
18-012 Quand il craint pour ses canardeaux
- 18-013 Le vrai siffleur car c'était le faux tout à l'heure
18-014 Mange en compagnie des plongeurs
18-015 Leur dérobant la nourriture
18-016 Qu'il n'est pas pourvu pour pêcher
- 18-017 Le malard est un coriace
18-018 Il peut rester jusqu'en janvier
18-019 Pourvu qu'il trouve entre les glaces
18-020 De l'eau pour réchauffer ses pieds
- 18-021 Fin août le huppé fûté file à Miami
18-022 Sur le vent du Mississippi
18-023 Essayez pas d'y faire accroire
18-024 Que c'est un pays votre hiver
- 18-025 Les canards dont la chair excelle
18-026 Ont un menu végétarien
18-027 C'est un souchet une sarcelle
18-028 Engraissés aux glands et aux grains

18-029	Pour cuire un canard pour le rôti à l'orange
18-030	Compter trois quarts d'heure par kilo
18-031	Badigeonner avec du beurre
18-032	Dans un court-bouillon au Cointreau

19-000	SUPERFICIELLE
19-001	Extralégère
19-002	Superficielle
19-003	Elle a des ailes de Cacharel
19-004	Elle lit mon Lui
19-005	Alunie dans le ciel du lit
19-006	Où je lis Elle dans mon slip Hom
19-007	Un appétit d'oiseau
19-008	Pas une once de trop
19-009	Ni un pas ni un mot
19-010	Pas un rire trop haut
19-011	Un petit cri soumis
19-012	Si l'amour fait défaut
19-013	Pas une ombre dans l'oeil
19-014	Qui ne soit de Lancôme
19-015	Un petit cerne au khôl
19-016	Aux heures où ça fait cool
19-017	Un soupçon de miel sur la peau
19-018	Pour attirer les papillons
19-019	Les épris les gloutons les histoires
19-020	C'est raser
19-021	Extralégère
19-022	Superficielle
19-023	Elle a du rouge au bout des ailes
19-024	Elle fait son nid
19-025	Au bout de la plage étourdie
19-026	D'un rock où elle s'identifie
19-027	La moitié du regard
19-028	Parti pour autre part
19-029	Un sourire à côté
19-030	Moins donné que jeté

- 19-031 La bouche comme un fruit
19-032 Qui dit oui malgré lui
- 19-033 Le fou dans ses cheveux
19-034 Lâché par un shampoo
19-035 Déchaîné par les coups
19-036 Du batteur du groupe Who
- 19-037 Elle a fait la Corse Ibiza elle a fait
19-038 L'été où tout le monde était
19-039 Le chriscraft le windsurf les vacances
19-040 Ça balance
- 19-041 Extralégère
19-042 Superficielle
19-043 Elle a l'angoisse stricte-essentielle
19-044 Elle aime bien
19-045 Dormir et qu'on ne fasse rien
19-046 Et puis c'est tellement plus sexy
- 19-047 Nous ne ferons pas l'amour

20-000 LA TENDRESSE ET L'AMITIÉ

20-001 Quand tu viens m'ouvrir au milieu de la nuit
20-002 Dans ta ch'mise de nuit à moitié finie
20-003 T'es bien fatiguée mais tu me souris
20-004 T'as les yeux pochés mais t'es bien jolie

20-005 *Tu es la fille*
20-006 *La plus gentille*
20-007 *Que je connais*

20-008 J'ai trop bu ce soir je vois tout en noir
20-009 Prends-moi par la main on va aller s'asseoir
20-010 Me servirais-tu un bon café noir
20-011 Ça m'fait tellement d'bien de v'nir te voir

20-012 *Tu es la fille*
20-013 *La plus gentille*
20-014 *Que je connais*

20-015 Si tu voulais
20-016 Je resterais

20-017 Ça va faire dix ans que j'te connais
20-018 La plupart du temps on s'dit des secrets
20-019 Quand on s'fait d'la peine c't'encore plus l'fun
20-020 On s'téléphone puis on s'pardonne

20-021 *Tu es la fille*
20-022 *La plus gentille*
20-023 *Que je connais*

20-024	Si tu voulais
20-025	On partirait
20-026	On irait faire
20-027	Un tour d'auto
20-028	Tout l'tour d'la terre
20-029	J'ai la radio
20-030	Tu f'rais jouer
20-031	Ce qui te plaît
20-032	Tu fumerais
20-033	Tes Craven A
20-034	Tu remplirais
20-035	Le cendrier
20-036	Puis tu serais
20-037	Trop fatiguée
20-038	Tu dormirais
20-039	Sur mon épaule
20-040	Et c'est mon épaule
20-041	Qui serait la mieux

21-000 LE VIOLENT SEUL

21-001 *Chu tanné moi*

21-002 *Chu tanné bon*

21-003 *Chu tanné là*

21-004 *oui oui oui oui*

21-005 *J'mange pu*

21-006 *J'dors pu*

21-007 *J'me lave pu*

21-008 *Chu tanné moi*

21-009 *J'allume la télévision*

21-010 *Pi j'trouve pu rien d'bon*

21-011 **M'a finir par n'avouair assez**

21-012 **Je vais finir par en avoir marre**

21-013 **M'a finir par pu toffer ça**

21-014 **M'a finir par tout sacrer là**

21-015 **J'en ai plein mon cris de casse**

21-016 **De la cabane à Midas**

21-017 **Chu pu capable d'y voir la face**

21-018 **J'voudrais donc pas être à sa place**

21-019 **Chu t'allé voir Valérie**

21-020 **Deux minutes pi shu sorti**

21-021 **Chu allé voir Deux femmes en or**

21-022 **J'ai pas trouvé ça très fort**

21-023 **J'ai pas vu L'Initiation**

21-024 **Paraît qu'Girouard est ben bon**

21-025 **Les vues d'fesses ça vaut pas l'cul**

21-026 **J'irai pu jamais aux vues**

21-027 Le monde sont mieux d'se watcher
 21-028 Toutes leurs vitrines m'as leur casser
 21-029 M'as fesser sur n'importe quel
 21-030 Y vont savoir comment j'm'appelle
 21-031 M'as m'prom'ner tout nu dans la rue
 21-032 Quand chu tanné chu pas gêné
 21-033 M'as faire v'nir toutes les ambulances
 21-034 Y vont m'trouver sans connaissance
 21-035 Ça n'sera pas un cadeau
 21-036 En d'autres mots ça s'ra pas beau
 21-037 Ça va sortir par mille micros
 21-038 M'as crier dans toutes les radios
 21-039 M'as vous pitcher mon set de drums
 21-040 Ça va encore faire un hostie d'drame
 21-041 J'aime pu rien pi j'ai pu d'fun
 21-042 J'veux pu rien savoir de personne

21-043 *Chu tanné moi*
 21-044 *Chu tanné bon*
 21-045 *Chu tanné là*
 21-046 *oui oui oui oui*

21-047 *J'mange pu*
 21-048 *J'dors pu*
 21-049 *J'me lave pu*

21-050 *Chu tanné moi*
 21-051 *J'éteins ma télévision*
 21-052 *Pi c'est l'intermission*

22-000 ALLEZ VOIR VOUS AVEZ DES AILES

- 22-001 Ma matante Marie-Blanche
 22-002 Qu'y'était pas mal tannée
 22-003 De se garder trop blanche
 22-004 Pour mon mononcle René
 22-005 Ma matante Marie-Blanche
 22-006 Un jour s'est décidée
 22-007 À sauter de sa branche
 22-008 Avant d'être décédée
- 22-009 Ma matante Marie-Blanche
 22-010 A dit à son mari
 22-011 René tous les dimanches
 22-012 J'vas au cinéma d'Paris
 22-013 Ma matante Marie-Blanche
 22-014 Sous prétexte d'aller aux vues
 22-015 A le coeur qui flanche
 22-016 Dans des bras imprévus
- 22-017 Ma matante Marie-Blanche
 22-018 Qui avait jamais eu d'fun
 22-019 Parce qu'est-tait trop franche
 22-020 Astheur a n'a à tonne
 22-021 Ma matante Marie-Blanche
 22-022 Qui avait peur des hommes
 22-023 Là à tous les dimanches
 22-024 A croqu' une ou deux pommes
- 22-025 Ma matante Marie-Blanche
 22-026 Est pas ben ben r'gardante
 22-027 Qu'y'ayent la barbe noire ou blanche
 22-028 À l'a la flamme ardente
 22-029 Ma matante Marie-Blanche
 22-030 Est ben capable d'en prendre
 22-031 Pis si y'en a un qui flanche
 22-032 A dit y était trop tendre

22-033	Ma matante Marie-Blanche
22-034	Se sent enfin aimée
22-035	Pis mon mononcle René
22-036	Le dimanche après l'dîner
22-037	Voit matante Marie-Blanche
22-038	Qui est toute transformée
22-039	Ben mon mononcle René
22-040	Y se r'trouve les doigts dans l'nez
22-041	Ma matante Marie-Blanche
22-042	A rattrapé son temps
22-043	Pis si vous êtes trop blanches
22-044	Mesdames faites-en autant
22-045	Ma matante Marie-Blanche
22-046	A dit de faire comme elle
22-047	Allez-y sautez d'vot'branche
22-048	Z'allez voir vous avez des ailes
22-049	Vous l'savez pas mais vous avez des ailes
22-050	Mesdames mesdames vous avez des ailes
22-051	Envolez-vous faites comme elle
22-052	Mesdames mesdames vous avez des ailes

23-000 ANNE GERVAIS

- 23-001 Quand y m'a vue dans mon village
 23-002 Monsieur Dubois m'a engagée
 23-003 Pour travailler faire le ménage
 23-004 Dans sa maison carré Viger
 23-005 J'ai donc laissé toute ma famille
 23-006 Mon chat Mitsou mon chien Médor
 23-007 Pour v'nir refaire ma vie en ville
 23-008 Rev'nir un jour toute cousue d'or
- 23-009 *J'vas être bonniche-niche-niche*
 23-010 *Dans une maison à Montréal*
 23-011 *Pis comme mon boss est riche-riche*
 23-012 *J'm'en vas y faire perdre les pédales*
- 23-013 Quand chus rentrée dans son château
 23-014 J'ai eu comme un grand coup au coeur
 23-015 Y'avait beaucoup de belles photos
 23-016 Qui montraient pas des enfants d'choeur
 23-017 Monsieur Dubois a pris ma main
 23-018 Et même mon bras en souriant
 23-019 Si tu veux on commence demain
 23-020 Habille-toé pas chus pas r'gardant
- 23-021 *Chus une bonniche-niche-niche*
 23-022 *Dans une maison à Montréal*
 23-023 *Pis comme mon boss est riche-riche*
 23-024 *J'm'en vas y faire perdre les pédales*
- 23-025 J'ai du talent y me l'a dit
 23-026 J'ai une nature ça j'le savais
 23-027 Pour prendre des poses un peu hardies
 23-028 Y'en n'a pas deux comme Anne Gervais
 23-029 Y m'a d'mandé d'changer mon nom
 23-030 Astheur j'm'appelle Angèle d'Amour
 23-031 J'me rappelle pas comment dire non
 23-032 Quand j'vois un kodak j'ôte mes atours

- 23-033 *Chus une bonniche-niche-niche*
 23-034 *Dans une maison à Montréal*
 23-035 *Pis comme mon boss est riche-riche*
 23-036 *J'm'en vas y faire perdre les pédales*
- 23-037 Mes photos font beaucoup de bruit
 23-038 À travers l'île de Montréal
 23-039 J'peux pas aller acheter des fruits
 23-040 Sans m'faire siffler je r'çois d'la malle
 23-041 Mais j'comprends pas comment ça se fait
 23-042 Que tout d'un coup Monsieur Dubois
 23-043 Me dit d'marcher les cheveux défaits
 23-044 Devant des hommes qui arrivent des bois
- 23-045 *Chus une bonniche-niche-niche*
 23-046 *Dans une maison à Montréal*
 23-047 *Pis comme mon boss est riche-riche*
 23-048 *J'm'en vas y faire perdre les pédales*
- 23-049 J'ai deux manteaux de chat sauvage
 23-050 Pis deux caniches pis douze camées
 23-051 J'm'intéresse à mon maquillage
 23-052 Ben plus qu'a vivre ou à aimer
 23-053 J'vous dirai pas que je l'regrette
 23-054 Ça s'rait mentir j'haïs pas ça
 23-055 J'aime mieux l'argent pis les aigrettes
 23-056 Qu'laver des couches pleines de pissat
- 23-057 *Chus une bonniche-niche-niche*
 23-058 *Dans une maison à Montréal*
 23-059 *Pis comme boss est riche-riche*
 23-060 *J'm'en vas y faire perdre les pédales*
- 23-061 *Chus une bonniche-niche-niche*
 23-062 *Dans une maison de Montréal*
 23-063 *J'vas dev'nir riche-riche-riche*
 23-064 *Parce que j'ai perdu les pédales*

24-000

APRÈS LA CRISE

24-001

Pendant dix ans dix ans pour rien

24-002

J'ai pas mangé j'ai pas souri

24-003

J'ai enduré pis mon mari

24-004

A fait comme moé dix ans pour rien

24-005

Pis aujourd'hui vous v'nez nous dire

24-006

Que c'tait pas grave que c'est fini

24-007

Qu'la pauvreté c'est une manie

24-008

Qu'y faut dompter qu'y faut guérir

24-009

Mais moé j'vous l'dis arrivez pas

24-010

Au beau milieu d'l'année prochaine

24-011

Avec une autre histoire de cennes

24-012

Qui valent pus rien dix ans pour rien

24-013

Moé j'comprends pas comment ça se fait

24-014

Qu'une piasse vaut pas toujours pareil

24-015

J'ai mes deux yeux mes deux oreilles

24-016

Pis vos mensonges ont pus d'effet

24-017

Tout c'que j'demande c'est du manger

24-018

Du linge propre pis du travail

24-019

Où c'est que vous voulez qu'on aille

24-020

L'estomac creux dix ans pour rien

24-021

Pendant dix ans j'me sus passée

24-022

De tout c'que j'aimais dans la vie

24-023

Mais aujourd'hui j'ai des envies

24-024

De hurler pis de tout casser

24-025

Si on pouvait donc se mettre ensemble

24-026

Au lieu d's'manger la laine su'l'dos

24-027

On pourrait p't'être s'faire un cadeau

24-028

Tout faire sauter dix ans pour rien

24-029	J'en ai parlé à mon mari
24-030	J'ai réussi à le convaincre
24-031	Qu'y faut se battre si on veut vaincre
24-032	Y va en parler à ses amis
24-033	Pendant dix ans dix ans pour rien
24-034	J'ai pas arrêté d'courber l'échine
24-035	Mais j'ai compris qu'chus pas une machine
24-036	Faites attention parce que j'm'en viens

25-000

LE BONHEUR

25-001

Mon plus vieux est docteur

25-002

Ma plus vieille religieuse

25-003

J'ai un fils professeur

25-004

Chus donc une femme heureuse

25-005

Chus donc une femme chanceuse

25-006

Chez nous y'a pas de voleurs

25-007

J'ai pas d'fille paresseuse

25-008

Pour moé c'est ça l'bonheur

25-009

Assis' sur ma galerie

25-010

Je flatte mon gros chat noir

25-011

J'me berce et puis j'souris

25-012

Du matin jusqu'au soir

25-013

Quand j'ai marié Albert

25-014

C'était pour y donner

25-015

Tout c'que je savais faire

25-016

Des enfants ben élevés

25-017

Si j'ai tant travaillé

25-018

Malgré la grande misère

25-019

Chus ben récompensée

25-020

Chus quatorze fois grand-mère

25-021

Assis' sur ma galerie

25-022

Je flatte mon gros chat noir

25-023

J'me berce et puis j'souris

25-024

Du matin jusqu'au soir

25-025

J'ai toujours approuvé

25-026

Les décisions d'Albert

25-027

C'est lui qui m'a prouvé

25-028

Qu'ma vie est secondaire

25-029

J'étais là pour l'aider

25-030

Pour rester en arrière

25-031

Le monde m'a ignorée

25-032

C'était mon rôle de mère

25-033	<i>Assis' sur ma galerie</i>
25-034	<i>Je flatte mon gros chat noir</i>
25-035	<i>J'me berce et puis j'souris</i>
25-036	<i>Du matin jusqu'au soir</i>
25-037	Mon mari est parti
25-038	Comme toujours le premier
25-039	Pis j'vas finir ma vie
25-040	En donnant c'qu'y'a épargné
25-041	J'ai pas besoin d'argent
25-042	J'ai jamais su c'que c'est
25-043	J'le donne à mes enfants
25-044	Y'en ont jamais assez
25-045	<i>Assis' sur ma galerie</i>
25-046	<i>Je flatte mon gros chat noir</i>
25-047	<i>J'me berce et puis j'souris</i>
25-048	<i>Du matin jusqu'au soir</i>
25-049	<i>Assis' sur ma galerie</i>
25-050	<i>Je flatte mon gros chat noir</i>
25-051	<i>J'me berce et puis j'souris</i>
25-052	<i>J'ai ben faite mon devoir</i>

26-000 C'EST MA FÊTE

26-001 Les étoiles dansent la soft shoe

26-002 Mistinguett descend l'escalier

26-003 Mon enfance joue dans la boue

26-004 Ma mère a mis son tablier

26-005 T'nez ben vos tuques les gars on part

26-006 Montréal est sens dessus dessous

26-007 Les clochers ont même fait leur part

26-008 C'est ma fête tous les oiseaux sont fous

26-009 C'est ma fête ben oui ma fête à moi

26-010 Peu importe l'heure pis même l'année

26-011 Les écureuils sont en émoi

26-012 Les moineaux sacrent comme des damnés

26-013 *Saviez-vous ça que j'étais heureuse*

26-014 Le bleu du ciel est plus bleu

26-015 Mon chum a coupé ses moustaches

26-016 Y pousse des fleurs y'en mouille y'en pleut

26-017 J'ai une rob' neuve pis j'veux qu'ça s'sache

26-018 Mon chat s'est lavé l'museau à matin

26-019 Mon oncle Pit a téléphoné

26-020 J'ai sorti toutes mes grosses catins

26-021 J'ai mangé des sandwiches au baloné

26-022 C'est ma fête ben oui ma fête à moi

26-023 Avez-vous vu les arcs-en-ciel

26-024 Dans sa robe de paillettes pis d'soie

26-025 Muriel Millard est démentielle

26-026 *Saviez-vous ça qu'chus pus peureuse*

26-027 Ma mère a faite une tarte aux pommes

26-028 Mes frères sont v'nus m'donner des becs

26-029 J'pense qu'y'ont sacré le feu dans Rome

26-030 Ma soeur est pus au régime sec

- 26-031 La femme d'en dessous est toute pimpante
26-032 La lune est en canot d'écorce
26-033 J'ai le coeur comme une fleur grimpante
26-034 Chus t'après lire **L'hiver de force**
- 26-035 C'est ma fête ben oui ma fête à moi
26-036 Les canons tonnent les tambours battent
26-037 Quel âge que j'ai j'pense qu'y'a un trois
26-038 Quequ'part avant ou après le quatre
- 26-039 *Saviez-vous ça qu'j'étais heureuse*
- 26-040 Le saviez-vous hein le saviez-vous
26-041 Saviez-vous ça que chus pus peureuse
26-042 Le saviez-vous hein le saviez-vous
- 26-043 Excusez-moi j'ai un rendez-vous

27-000 **CHUS TANNÉE ROGER**

- 27-001 T'es toujours en p'tit corps
 27-002 Ou ben donc en cann'çons
 27-003 Tu sors jamais dehors
 27-004 S'habiller c'est trop long
 27-005 Tu traînes au coin d'la table
 27-006 Toute la maudite soirée
 27-007 À sacrer comme un yable
 27-008 En r'gardant la TV
 27-009 Chus tannée
- 27-010 *Si tu grouillais des fois*
 27-011 *Roger si tu grouillais*
 27-012 *J'aurais moins l'impression*
 27-013 *Que t'es pus un' jeunesse*
 27-014 *Si tu voulais des fois*
 27-015 *Roger si tu voulais*
 27-016 *Au lieu de s'crier des bêtises*
 27-017 *On s'frait des caresses*
 27-018 *Mais non mais non*
- 27-019 T'es toujours effouerré
 27-020 Dans l'fond d'ton fauteuil
 27-021 On peut jamais t'parler
 27-022 Parc'qu' t'écoutes rien qu'd'un oeil
 27-023 Tu tiens ta bière d'une main
 27-024 Pis ta bedaine de l'autre
 27-025 Pis moé y m'reste pus rien
 27-026 Pis j'fais comme les autres
 27-027 J'attends j'attends qu'la télévision
 27-028 Finisse pour te parler

- 27-029 *Si tu grouillais des fois*
 27-030 *Roger si tu grouillais*
 27-031 *J'aurais moins l'impression*
 27-032 *Que t'es pus un' jeunesse*
 27-033 *Si tu voulais des fois*
 27-034 *Roger si tu voulais*
 27-035 *Au lieu de s'crier des bêtises*
 27-036 *On s'frait des caresses*
 27-037 *Mais non mais non*
 27-038 Depuis qu'y' ont sorti ça
 27-039 C'te boîte à images-là
 27-040 T'as pus ta tête à toé
 27-041 Y te l'ont toute changée
 27-042 T'es pus capable d'penser
 27-043 C't'eux-autr's qui pensent pour toé
 27-044 Pis quand arrive le soir
 27-045 C'est pas plus que merci-bonsoir
 27-046 Chus tannée j'te parle là pis
 27-047 J'sais même pas si tu dors
- 27-048 Si tu dors pas Roger
 27-049 Fais-moué donc un p'tit geste
 27-050 Si on pouvait s'parler
 27-051 J'me sacrerais d'tout l'reste
 27-052 Tu travailles comme un ours
 27-053 Je l'sais Roger je l'sais
 27-054 Mais moué j'ai besoin d'amour
 27-055 Pis t'as pas l'droit d'm'le refuser
- 27-056 *Si tu grouillais des fois*
 27-057 *Roger si tu grouillais*
 27-058 *J'aurais moins l'impression*
 27-059 *Que t'es pus un' jeunesse*
 27-060 *Si tu voulais des fois*
 27-061 *Roger si tu voulais*
 27-062 *Au lieu de s'crier des bêtises*
 27-063 *On s'frait des caresses*
- 27-064 S'il vous plaît Roger
 27-065 Fais pas semblant d'ronfler

28-000	LA CREE
28-001	<i>C'est un Français de France</i>
28-002	<i>Que j'ai marié hier</i>
28-003	<i>Y va r'venir c't'hiver</i>
28-004	<i>De sa dure vie d'errance</i>
28-005	Chus née à Saskatoon
28-006	Là où y'a pas de montagnes
28-007	Là où avec sa gang
28-008	Mon père chassait le raccoon
28-009	J'ai passé mon enfance
28-010	À parcourir les plaines
28-011	Et à vivre les peines
28-012	Des Crees et leurs souffrances
28-013	<i>C'est un Français de France</i>
28-014	<i>Que j'ai marié hier</i>
28-015	<i>Y va r'venir c't'hiver</i>
28-016	<i>De sa dure vie d'errance</i>
28-017	Pis quand j'ai eu huit ans
28-018	On est déménagé
28-019	On est allé rester
28-020	Dans l'est juste pour un temps
28-021	C'est là que j'ai appris
28-022	Une langue toute cassée
28-023	On nous avait casés
28-024	Avec des sang-mêlés
28-025	<i>C'est un Français de France</i>
28-026	<i>Que j'ai marié hier</i>
28-027	<i>Y va r'venir c't'hiver</i>
28-028	<i>De sa dure vie d'errance</i>

28-029 Quand on est une sauvage
 28-030 Parquée dans une réserve
 28-031 C'est pas long que la fièvre
 28-032 Vous grimpe en plein visage
 28-033 J'ai vu ma mère pourrir
 28-034 Dans la boisson des blancs
 28-035 Les hommes étaient collants
 28-036 J'ai voulu m'en sortir

28-037 *C'est un Français de France*
 28-038 *Que j'ai marié hier*
 28-039 *Y va r'venir c't'hiver*
 28-040 *De sa dure vie d'errance*

28-041 Pis lui quand je l'ai vu
 28-042 Habillé en marin
 28-043 Avec son oeil malin
 28-044 Son accent imprévu
 28-045 J'me sus dit embarque-toé
 28-046 En pays étranger
 28-047 Tu vas être protégée
 28-048 L'hiver autant qu'l'été

28-049 *C'est un Français de France*
 28-050 *Que j'ai marié hier*
 28-051 *Y va r'venir c't'hiver*
 28-052 *De sa dure vie d'errance*

28-053 Me v'là au bord d'la mer
 28-054 Moé qui sais pas nager
 28-055 Qui veux pas voyager
 28-056 Pour finir comme ma mère
 28-057 Moé chus t'une prisonnière
 28-058 J'attends la délivrance
 28-059 Pour aboutir en France
 28-060 J'ai trahi tous mes frères

28-061	<i>C'est un Français de France</i>
28-062	<i>Que j'ai marié hier</i>
28-063	<i>Y va r'venir c't'hiver</i>
28-064	<i>De sa dure vie d'errance</i>
28-065	<i>J'attends que mon mari</i>
28-066	<i>Après huit mois d'absence</i>
28-067	<i>Rallume tous mes sens</i>
28-068	<i>Chus tu-seule pis j'm'ennuie</i>

29-000

LA CROQUEUSE DE 222

29-001

Quand j'ai les bleus bébé

29-002

Quand j'ai les bleus

29-003

Je croque une couple de 222

29-004

Tout devient bleu bébé

29-005

Tout devient bleu

29-006

Chus la croqueuse de 222

29-007

Quand j'ai les bleus bébé

29-008

Quand j'ai les bleus

29-009

Je croque une couple de 222

29-010

Pis j'pète le feu bébé

29-011

Oui j'pète le feu

29-012

L'avenir est aux 222

29-013

Si j'me lève le matin avec un mal de bloc

29-014

Parc'que c'est le lend'main d'la veille

29-015

Si mon cerveau est pesant comme un truck

29-016

J'ouvr' ma sacoche j'sors ma bouteille

29-017

Y'en a d'toutes les sortes de toutes les grosseurs

29-018

Des p'tits formats d'poche des bouteilles de deux cents

29-019

Moi personnellement pour voir en couleur

29-020

C'est exactement douze comprimés qu'ça m'prend

29-021

When I feel blue baby

29-022

When I feel blue

29-023

I take a couple of 222

29-024

Everything's blue baby

29-025

Everything's blue

29-026

The world belongs to the 222

29-027

Quand j'ai les bleus bébé

29-028

Quand j'ai les bleus

29-029

Je croqu' une coupl' de 222

29-030

Pis j'pète le feu bébé

29-031

Oui j'pète le feu

29-032

L'avenir est aux 222

- 29-033 Quand l'monde viennent chez nous y'ont toujours ben
du fun
- 29-034 De m'voir me prom'ner avec mon tube
- 29-035 Mais moi vraiment j'me d'mande c'que ça leur donne
- 29-036 D'aller faire le tour des grands clubs
- 29-037 J'ai trouvé mon bonheur dans ma maison
- 29-038 Douze p'tites pilules dans une tout' p'tite bouteille
- 29-039 Pourquoi sortir d'icitt' y'a pas d'raison
- 29-040 Pis tout l'monde tout l'monde devrait faire pareil
- 29-041 Everybody must get stoned
- 29-042 J'viens tout' mal j'viens tout' croche
- 29-043 J'ai frette j'ai chaud
- 29-044 Pis chus ben
- 29-045 J'tiens mon bonheur au fond d'ma poche
- 29-046 Y'a rien comme les pilules
- 29-047 Croyez-moi non y'a rien
- 29-048 *Quand j'ai les bleus bébé*
- 29-049 *Quand j'ai les bleus*
- 29-050 *Je croqu' une coupl' de 222*
- 29-051 *J'ai un amour un ami*
- 29-052 *J'ai ma droye*
- 29-053 *Chus la croqueuse de 222*
- 29-054 *Quand j'ai les bleus bébé*
- 29-055 *Quand j'ai les bleus*
- 29-056 *Je croqu'une coupl' de 222*
- 29-057 *Pis j'pète le feu bébé*
- 29-058 *Oui j'pète le feu*
- 29-059 *L'avenir est aux 222*

30-000	HUIT HEURES DIX
30-001	<i>As-tu 2 secondes</i>
30-002	<i>Non as-tu 2 minutes</i>
30-003	<i>As-tu 2 minutes à m'consacrer</i>
30-004	J'ai queuqu'chose d'important à te dire
30-005	J'm'attends pas à c'que tu m'répondes
30-006	J'voudrais juss que tu m'écoutes
30-007	<i>As-tu 2 secondes</i>
30-008	<i>Non as-tu 2 minutes</i>
30-009	<i>As-tu 2 minutes à m'consacrer</i>
30-010	Reste assis va-t'en pas
30-011	Finis ton café pour une fois
30-012	Demain si tu veux tu r'commenc'ras
30-013	À sacrer pendant l'déjeuner
30-014	Écoute écoute-moi
30-015	Même si j'ai pas les bons mots
30-016	Ça fait tell'ment tell'ment longtemps
30-017	Que tout' reste pogné dans ma gorge
30-018	<i>As-tu 2 secondes</i>
30-019	<i>Non as-tu 2 minutes</i>
30-020	<i>As-tu 2 minutes à m'consacrer</i>
30-021	J'ai la bouche tell'ment tell'ment pleine d'affaires
30-022	Qu'y'a rien qui veut sortir
30-023	Ou plutôt tout' veut sortir en même temps
30-024	Pis tout c'que j'arrive à faire
30-025	C'est d'brailler
30-026	Tu l'as remarqué tu me l'as dit
30-027	Que j'chus nerveuse sans bon sens
30-028	Mais y faudrait y faudrait qu'tu m'comprennes
30-029	Bonyeu Roger j'ai 40 ans
30-030	<i>As-tu 2 secondes</i>
30-031	<i>Non as-tu 2 minutes</i>
30-032	<i>As-tu 2 minutes à m'consacrer</i>

30-033	J'le sais qu't'es plus vieux pis plus fatigué qu'moi
30-034	Ça fait 22 ans que tu me l'dis
30-035	Mais pour une fois veux-tu m'écouter
30-036	As-tu 2 minutes à m'consacrer
30-037	T'sais si j'chus pu comme avant
30-038	Si chus moins belle si chus moins bonne
30-039	T'sais si j'chus pu comme avant
30-040	Ah pis laisse donc faire Roger
30-041	Va-t'en travailler
30-042	Va-t'en travailler
30-043	Va-t'en travailler

31-000	QUATORZE À TABLE
31-001	On est quatorze à table
31-002	Pis bientôt on s'ra quinze
31-003	Quand on s'ra quinze à table
31-004	Un seizième s'ra en route
31-005	Là-dessus j'ai aucun doute
31-006	Le docteur en r'vient pas
31-007	Y dit que j'pourrais ben
31-008	Me rendre jusqu'à vingt
31-009	Mais moé j'veux pas
31-010	J'veux pas
31-011	J'veux pas mourir en couches
31-012	Comme ma grand-mère Larouche
31-013	Que c'est qu'ça y'a donné
31-014	J'veux pas
31-015	A l'a été enceinte
31-016	La moitié de sa vie
31-017	Sans pousser une seule plainte
31-018	Pis moé j'veux pas
31-019	J'connais pas mes enfants
31-020	Eux autres me connaissent pas
31-021	On se voit aux repas
31-022	J'travail le reste du temps
31-023	J'mélange toujours leurs noms
31-024	J'me rappelle pus d'leur âge
31-025	Et pis tout l'monde s'enrage
31-026	Pour un oui pour un non
31-027	Pis moé j'veux pas

31-028	J'veux pas
31-029	J'veux pas mourir trop jeune
31-030	Après une vie de jeûne
31-031	Sans avoir rien connu
31-032	J'veux pas
31-033	Quand j'aurai quarante ans
31-034	Marier mes deux plus grands
31-035	En berçant le plus p'tit
31-036	Ben non j'veux pas
31-037	Vous m'direz qu'y'est trop tard
31-038	Que j'peux pus reculer
31-039	C'est vrai qu'à l'heure qu'il est
31-040	Chus pris dans mon décor
31-041	Mais à partir de demain
31-042	Même si l'curé l'défend
31-043	Si je veux pus d'enfants
31-044	J'prends mon av'nir en mains
31-045	Parce que j'veux pus
31-046	J'veux pus
31-047	Me promener dans la rue
31-048	En cachant mes rondeurs
31-049	Une femme enceinte c'pas laid
31-050	C'pas vrai
31-051	Si y veulent tant qu'j'en fasse
31-052	Pourquoi y faut qu'j'me cache
31-053	Quand ça d'vient évident
31-054	J'veux pas
31-055	La revanche des berceaux
31-056	C'est bon pour ceux qu'y'en parlent
31-057	Mais pas pour celles qu'y'a font
31-058	Pis moé j'veux pus

32-000 LE RÊVE DE LA SAUCEUSE DE CHOCOLAT

32-001 Je sauce des biscuits
32-002 Dans le chocolat chaud
32-003 De quatre heures à minuit
32-004 Qu'y fasse froid qu'y fasse chaud
32-005 Y sont tellement pareils
32-006 Qu'on dirait qu'c'est les mêmes
32-007 Y m'sortent par les oreilles
32-008 Même au coeur du carême

32-009 Si un jour vous entrez
32-010 Dans la manufacture
32-011 Vous pourrez me trouver
32-012 Derrière les confitures
32-013 C'est moé la pauvre fille
32-014 Avec un bonnet vert
32-015 Qui a les yeux comme des billes
32-016 Et le coeur à l'envers

32-017 Mais au bout de ma strappe
32-018 Y m'arrive de rêver
32-019 C'est là qu'mon boss attrape
32-020 Une maudite grosse volée
32-021 J'l'accroche après la chaîne
32-022 Comme une pâte à biscuit
32-023 Pis j'crie vas-y Madeleine
32-024 Mets ta steam à bien cuit

32-025 Lui y'a beau se débattre
32-026 Pis crier au secours
32-027 Y reste couché su'a strappe
32-028 À la merci du four
32-029 Tout l'monde se réunit
32-030 Autour de la victime
32-031 On se sent plus unis
32-032 Quand on y r'met ses crimes

32-033 Avec une voix fêlée
32-034 Y nous demande pardon
32-035 Y'essaye de faire pitié
32-036 Mais nous autres on dit non
32-037 Après quequ' claques su'es fesses
32-038 On y tire les moustaches
32-039 Pis avec des grand gestes
32-040 On ouvre le four qui crache

32-041 Quand y'arrive devant moé
32-042 Avec sa peau qui pèle
32-043 Le chocolat pis moé
32-044 On s'sent pousser des ailes
32-045 Là j'y ris en pleine face
32-046 Je l'insulte comme une folle
32-047 Pis j'y fais des grimaces
32-048 En l'plongeant dans pâte molle

32-049 Quand y sort tout bruni
32-050 Comme un biscuit Whippet
32-051 Ma vengeance est finie
32-052 Mon rêve finit tout net
32-053 Y paraît que j'devrais
32-054 Arrêter d'y penser
32-055 Pis le faire pour de vrai
32-056 Que c'est qu'vous en pensez

32-057 Y vaut-tu mieux rêver
32-058 Qu'on est sorti du bois
32-059 Que de dire des ave
32-060 Cachés au fond des bois
32-061 Y vaut-tu mieux raser
32-062 Les derniers arbres du bois
32-063 Que de toujours rêver
32-064 Qu'on est sorti du bois

32-065 Je le sais pas je le sais pas
32-066 En tout cas on verra

33-000

RÉVEIL

33-001

Laisse-moi émerger du sommeil

33-002

Laisse-moi étirer ma conscience

33-003

Laisse-moi savourer mon réveil

33-004

Laisse-moi retrouver ma confiance

33-005

En moi en moi en moi

33-006

Les oeufs que j'ai couvés

33-007

Pendant mille ans et plus*

33-008

Les mots que j'ai lovés

33-009

Aujourd'hui ne sont plus

33-010

Que souvenirs sévères

33-011

Que rêves creux et rances

33-012

Mes yeux se sont ouverts

33-013

Je ne suis qu'espérance

33-014

J'ai dormi trop longtemps

33-015

Au creux de ton vouloir

33-016

J'ai perdu trop de temps

33-017

À meubler ton boudoir

33-018

J'ai donné trop de sueurs

33-019

À ta toute-puissance

33-020

J'ai versé trop de pleurs

33-021

Sur mes rares jouissances

33-022

Laisse-moi émerger du sommeil

33-023

Laisse-moi étirer ma conscience

33-024

Laisse-moi savourer mon réveil

33-025

Laisse-moi retrouver ma confiance

33-026

En moi en moi en moi

- 33-027 Tu m'as toujours rêvée
33-028 Soumise et capricieuse
33-029 Amorphe et délavée
33-030 Colorée et vicieuse
33-031 T'ai-je assez entendu
33-032 Célébrer mon silence
33-033 Et chanter mes vertus
33-034 En étalant ta science
33-035 Et moi dans mon sommeil
33-036 Je laissais le temps fuir
33-037 J'ignorais le soleil
33-038 Qui aurait pu me nuire
33-039 Car tu me l'avais dit
33-040 Tel un prêtre en son prône
33-041 Le soleil est maudit
33-042 La nuit est ton royaume
- 33-043 *Laisse-moi émerger du sommeil*
33-044 *Laisse-moi étirer ma conscience*
33-045 *Laisse-moi savourer mon réveil*
33-046 *Laisse-moi retrouver ma confiance*
33-047 *En moi en moi en moi*
- 33-048 La belle au bois dormant
33-049 S'est enfin réveillée
33-050 Et son Prince Charmant
33-051 N'est qu'un pétard mouillé

34-000

RUPTURE

34-001

Souvenez-vous ami de ces soirées vibrantes

34-002

Rappelez-vous amour ces heures enivrantes

34-003

Où le temps immobile tel un pendule mort

34-004

Tel un baume puissant étouffait nos remords

34-005

Et Québec sous la neige en se faisant complice

34-006

De nos discrets ébats de nos si doux supplices

34-007

Revêtait à nos yeux des teintes équivoques

34-008

Une gaieté canaille de catin qui se moque

34-009

Oui nous étions cachés comme des criminels

34-010

Oui nous étions coupables d'un amour passionnel

34-011

Mortels étaient nos jeux pourtant si pleins de vie

34-012

Et vivants les jaloux qui jugeaient nos envies

34-013

J'aurais voulu hurler en pleine Grande-Allée

34-014

Cet homme est mon amant pouvez-vous avaler

34-015

Cette vérité simple ou vous faut-il encore

34-016

Sous des pieux mensonges enterrer nos deux corps

34-017

Au creux de notre lit je bâtissais des rêves

34-018

Où le pays entier nous accordait la trêve

34-019

De nous aimer au jour et non pas dans le noir

34-020

Et de hurler de joie et de vivre d'espoir

34-021

Mais mon mari toujours revenant de voyage

34-022

Réduisait à néant mes désirs de bagages

34-023

Quant à vous de retour au coeur de Montréal

34-024

Tout vous semblait si loin tout vous semblait normal

34-025

Moi je vous espérais le saviez-vous amour

34-026

Un peu plus courageux sans biais sans détour

34-027

Je repose la plume et vous dis au revoir

34-028

Ou plutôt non adieu je connais mon devoir

34-029

Je retourne à mon four je retourne à mes fils

34-030

Québec vendredi soir 6 mars mil neuf cent dix

BIBLIOGRAPHIE

A) Corpus

i) Réjean DUCHARME

Chansons

- «Mon pays», *Un gars ben ordinaire*, Gamma GS144, 1970.
- «Le violent seul», *Un gars ben ordinaire*, Gamma GS144, 1970.
- «Limoilou», *Robert Charlebois*, Gamma GS146, 1971.
- «Fais-toi z'en pas», *Charlebois*, Barclay 80123, 1972.
- «Le révolté», *Solidarité*, Barclay 80173, 1973.
- «Insomnie», *Solidarité*, Barclay 80173, 1973.
- «Manche de pelle», *Charlebois*, Barclay 80200Y, 1974.
- «La tendresse et l'amitié», *Charlebois*, Barclay 80200Y, 1974.
- «Je l'savais», *Swing Charlebois swing*, Kébec Disc SNL939, 1977.
- «Première neige», *Solide*, Kébec Disc SNL964, 1979.
- «J't'haïs», *Solide*, Kébec Disc SNL964, 1979.
- «Dix ans», *Solide*, Kébec Disc SNL964, 1979.
- «Superficielle», *Solide*, Kébec Disc SNL964, 1979.
- «La samba des canards», *Solide*, Kébec Disc SNL964, 1979.
- «C'est pas sérieux», *Solide*, Kébec Disc SNL964, 1979.
- «Ritz», *Solide*, Kébec Disc SNL964, 1979.

«J'veux d'l'amour», *Solide*, Kébec Disc SNL964, 1979.

«Heureux en amour», *Heureux en amour*, Solution SN531, 1981.

«Faut qu'ça change», *Heureux en amour*, Solution SN531, 1981.

«Que c'est que c'est», *Heureux en amour*, Solution SN531, 1981.

«Je suis né», *Heureux en amour*, Solution SN531, 1981.

ii) Michel TREMBLAY

Chansons

«Huit heures dix », *Au milieu de ma vie, peut-être à la veille de...*, Disques Zodiaque, ZOX 6002, 1970.

« Chus tannée Roger », *Allez voir, vous avez des ailes*, Disques Zodiaque, ZOX 6007, 1973.

«Allez voir vous avez des ailes», *Allez voir, vous avez des ailes*, Disques Zodiaque, ZOX 6007, 1973.

«La croqueuse de 222», *Allez voir, vous avez des ailes*, Disques Zodiaque, ZOX 6007, 1973.

«As-tu deux minutes?» *Licence complète*, Disques Zodiaque, ZOX 6018, 1974.

«C'est ma fête» *Licence complète*, Disques Zodiaque, ZOX 6018, 1974.

«Anne Gervais», «Mes amies d'filles», Kébec Disc, KD 949, 1979.

«Après la crise», «Mes amies d'filles», Kébec Disc, KD 949, 1979.

«La Cree», «Mes amies d'filles», Kébec Disc, KD 949, 1979.

«Le bonheur», «Mes amies d'filles», Kébec Disc, KD 949, 1979.

«Le rêve de la sauceuse de chocolat», «Mes amies d'filles», Kébec Disc, KD 949, 1979.

«Quatorze à table», «Mes amies d'filles», Kébec Disc, KD 949, 1979.

«Réveil», «Mes amies d'filles», Kébec Disc, KD 949, 1979.

«Rupture», «Mes amies d'filles», Kébec Disc, KD 949, 1979.

B) Autres oeuvres

i) Réjean DUCHARME

Romans

L'avalée des avalés, Paris, Gallimard, 1966.
Le nez qui voque, Paris, Gallimard, 1967.
L'océantume, Paris, Gallimard, 1968.
La fille de Christophe Colomb, Paris, Gallimard, 1969.
L'hiver de force, Paris, Gallimard, Folio, 1973.
Les enfantômes, Paris, Gallimard, 1976.
Dévadé, Paris, Gallimard, 1990.
Va savoir, Paris, Gallimard/Lacombe, 1994.

Théâtre

Inès Pérée et Inat Tendu, Montréal, Leméac et Parti pris, 1976.
HA ha!, Montréal, Lacombe, 1982.

ii) Michel TREMBLAY

Romans et récits

La grosse femme d'à côté est enceinte, Montréal, Leméac, 1978.
Thérèse et Pierrette à l'école des Saint-Anges, Montréal, Leméac, 1980; Grasset, 1983.
La duchesse et le roturier, Montréal, Leméac, 1980; Paris, Grasset, 1984.
Des nouvelles d'Édouard, Montréal, Leméac, 1984.
Le coeur découvert, Montréal, Leméac, 1986.
Le premier quartier de la lune, Montréal, Leméac, 1989.
Les vues animées, Montréal, Leméac, 1990.
Douze coups de théâtre, Montréal, Leméac, 1992.
Le coeur éclaté, Montréal, Leméac, 1993.
Un ange cornu avec des ailes de tôle, Montréal, Leméac/Actes Sud, 1994.
La nuit des princes charmants, Montréal, Leméac/Actes Sud, 1995.

Théâtre

- En pièces détachées*, Montréal, Leméac, 1970.
Trois petits tours, Montréal, Leméac, 1971.
À toi, pour toujours, ta Marie-Lou, Montréal, Leméac, 1972.
Demain matin, Montréal m'attend, Montréal, Leméac, 1972.
Les belles-soeurs, Montréal, Leméac, 1972.
Hosanna suivi de *La duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, 1973.
Bonjour, là, bonjour, Montréal, Leméac, 1974.
Les héros de mon enfance, Montréal, Leméac, 1976.
Sainte Carmen de la Main suivi de *Surprise! Surprise!*, Montréal, Leméac, 1976.
Damnée Manon Sacrée Sandra, Montréal, Leméac, 1977.
L'impromptu d'Outremont, Montréal, Leméac, 1980.
Les anciennes odeurs, Montréal, Leméac, 1981.
Albertine, en cinq temps, Montréal, Leméac, 1984.
Le vrai monde? Montréal, Leméac, 1987.
La maison suspendue, Montréal, Leméac, 1990.
Le train, Montréal, Leméac, 1990.
Nelligan, Montréal, Leméac, 1990.

C) Ouvrages théoriques

- AITKEN, A.J., R.W. BAILEY et N. HAMILTON-SMITH (sous la dir. de),
The computer and literary studies, Edinburgh, University Press, 1973.
- DOLEZEL, L. et R.W. BAILEY (sous la dir. de), *Statistics and Style*, New York, American Elsevier Publishing Company, 1969.
- DUBROCARD, M., «Calcul d'un vocabulaire théorique et distribution de Waring-Herdan», *Études de linguistique appliquée*, avril-juin 1972, p.5-18.
- GUIRAUD, Pierre, *Les Caractères statistiques du vocabulaire: essai de méthodologie*, Paris, P.U.F., 1954.
- HALLIG, R. et W. von WARTBURG, «*Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie: Versuch eines Ordnungsschemas*», Akademie-Verlag, Berlin, 1952.

HANTRAIS, Linda, *Le Vocabulaire de Georges Brassens: une étude statistique et stylistique*, Paris, Klincksieck, 1976.

HEAL, J.G.B., «What to tell the programmer», *The computer in literary and linguistic research*, Cambridge, University Press, 1971, p.201-208.

HERDAN, G., *The advanced Theory of Language as Choice and Chance*, Berlin-Heidelberg-New York: Springer-Verlag, 1966.

JUILLAND, A., D. BRODIN, and C. DAVIDOVITCH, *Frequency dictionary of French words*, La Haye, Mouton, 1970.

MARTIN, W., *Compte rendu du Frequency dictionary of French words*, *Lingua*, XXIX, no 3-4, 1972, p.374-381.

MILTON, Susan, *Statistical Methods in the Biological and Health Sciences*, McGraw-Hill, New Jersey, 1992.

MITTERAND, H., et J. PETIT, «Index et concordances dans l'étude des textes littéraires», *Cahiers de lexicologie*, 3, 1961, p.160-172.

MULLER, Charles, *Initiation aux méthodes de la statistique linguistique*, Paris, Hachette, 1973.

_____, *Langue française, linguistique quantitative, informatique*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1985.

_____, «Fréquence, dispersion et usage: à propos des dictionnaires de fréquence», *Cahiers de lexicologie*, 7, 1965, p.33-42.

_____, «Sur la mesure de la richesse lexicale. Théories et expériences», *Études de linguistique appliquée*, janvier-mars 1971, p.20-46.

ULLMANN, S., *Words and their use* (5e édition, Man and society), Londres, Frederick Muller Ltd., 1951.

_____, *Style in the French Novel*, Cambridge, University Press, 1957.

WEITZMANN, M., «How Useful is the Logarithmic Type/Token Ratio?», *Journal of Linguistics*, VII, no 2, oct. 1971, p.237-243.

YULE, G.U., *The statistical study of literary vocabulary*, Hamden, Conn., Archon Books, 1968.

D) Ouvrages sur la langue française

BARBEAU, Victor, *Le Français au Canada*, Québec, Gameau, 1970.

BEAUCHEMIN, Normand, *Dictionnaire d'expressions figurées en français parlé du Québec. Les 700 «québécoiseries» les plus usuelles*, Univ. de Sherbrooke, 1982.

_____, «Joual et français au Québec», *Identité culturelle et francophonie dans les Amériques*, Québec, P.U.L., 1976, p.6-15.

BEAUCHEMIN, Normand et Pierre MARTEL, *Le Vocabulaire fondamental du québécois parlé. Index de fréquence*, Université de Sherbrooke, Document de travail no 13, 1979.

BEAUCHEMIN, Normand, Pierre MARTEL et Michel THÉORÊT, *Le Dictionnaire de fréquence du français parlé au Québec*, Peter Lang, 1992.

_____, *Vocabulaire du québécois parlé en Estrie. Fréquence, dispersion, usage*, Université de Sherbrooke, Document de travail no 20, 1983.

BÉLISLE, Louis-Alexandre, *Dictionnaire général de la langue française au Canada*, Québec, Bélisle, 1957.

BOULANGER, Jean-Claude, «Régionalismes québécois usuels: un essai de description», *La lexicographie québécoise*, Québec, P.U.L., 1986, p.187-197.

_____, *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui*, Montréal, DicoRobert, 1992.

CAHIERS DE L'OFFICE DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Canadianismes de bon aloi*, Éditeur officiel du Québec, 1977.

CLAS, André et ÉMILE Seutin, *Richesses et particularités de la langue écrite du Québec*, «Observatoire du français contemporain», Université de Montréal, 1979.

_____, *Dictionnaire de locutions et d'expressions figurées du Québec*, Univ. de Montréal, 1985.

COLPRON, Gilles, *Le Colpron. Le Nouveau dictionnaire des anglicismes*, (publié d'abord sous le titre *Les Anglicismes au Québec*, 1970), mise à jour de Constance Forest et Louis Forest, Montréal, Beauchemin, 1994.

CORBEIL, Jean-Claude, «Note sur les rapports entre le français et le franco-québécois», *Identité culturelle et francophonie dans les Amériques*, Québec, P.U.L., 1976, p.16-20.

DESRUISSEAU, Pierre, *Le livre des expressions québécoises*, Montréal, HMH, 1979.

Dictionnaire du français québécois, Vol. de présentation, sous la dir. de Claude Poirier, Québec, P.U.L., 1985.

DUBUC, Robert et Jean-Claude BOULANGER, *Régionalismes québécois usuels*, Paris, Conseil international de la langue française, 1983.

DULONG, Gaston, *Dictionnaire des canadianismes*, Larousse Canada, 1989.

_____, «L'anglicisme au Canada français: étude historique» *Etudes de linguistique franco-canadienne*, communications présentées au XXXIV^e Congrès de l'ACFAS (1966) et publiées par J.-D. Gendron et G. Straka, Paris, Klincksieck; Québec, P.U.L., 1967.

_____, «Histoire du français en Amérique du Nord», *Langue et Identité, Le français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec, P.U.L., 1990, p.201-217.

FAUQUENOY SAINT-JACQUES, Marguerite, «Structures populaires du québécois», *Langue et Identité. Le français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec, P.U.L., 1990, p.271-284.

FOREST, Jean, *Anatomie du québécois*, Montréal, Triptyque, 1996.

GAUVIN, Lise, «Le théâtre de la langue», dans *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de Théâtre Jeu / Éditions Lansman, 1993, p.335-357.

_____, «Littérature et langue parlée au Québec», *Études françaises*, fév. 1974, p.80-119.

GOUGENHEIM, G., R. MICHÉA, P. RIVENC, A. SAUVAGEOT, *L'élaboration du français fondamental (1er degré): étude sur l'établissement d'un vocabulaire et d'une grammaire de base*, Paris, Didier, 1967.

JUNEAU, Marcel, *La jument qui crotte de l'argent, édition et étude linguistique*, Québec, P.U.L., 1976.

_____, «Glanures lexicales dans Bellechasse et Lévis», *Travaux de linguistique québécoise*, tome 1, Québec, PUL, 1975, p.141-191.

LÉARD, Jean-Marcel, «Quelques faits de grammaire et de discours en québécois», *Langue et Identité. Le français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec, P.U.L., 1990, p.285-302.

_____, «Essai d'interprétation de quelques faits de morphologie du québécois», *Travaux de linguistique québécoise*, tome 2, Québec, P.U.L., 1978.

LEPAGE, Yvan G., «Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'hiver de force*», *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p.217-257.

MARTEL, Pierre, «Recherches sociolinguistiques dans la région de Sherbrooke», *Travaux de linguistique québécoise*, tome 2, 1978, p.21-42.

OFFICE DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Énoncé d'une politique linguistique relative aux québécismes*, Québec, 1985.

POIRIER, Claude, «L'anglicisme au Québec et l'héritage français», *Travaux de linguistique québécoise*, tome 2, Québec, P.U.L., 1978, p. 43-106.

_____, «Le lexique québécois», *Culture populaire et littératures au Québec*, Stanford French and Italian Studies 19, Saratoga, Anma Libri, 1980.

SANTERRE, Laurent, «Le français québécois: langue ou dialecte», *Langue et Identité, Le français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec, P.U.L., 1990, P.29-33.

VERREAULT, Claude, «Les adjectifs en -able en franco-québécois», *Travaux de linguistique québécoise*, tome 3, Québec, P.U.L., 1979, p.141-249.

E) Études sur la chanson

BOUCHER, Jean-Pierre, «Réjean Ducharme parolier», *Littératures*, no 3, 1989, p.95-113.

CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

CHAMBERLAND, Roger et André GAULIN, *La chanson québécoise de la Bolduc à aujourd'hui*, Québec, Nuit Blanche, 1994.

GAGNON, Claude, *Robert Charlebois déchiffré*, Montréal, Leméac, 1974.

GIROUX, Robert et al., *La Chanson en question*, Montréal, Triptyque, 1986.

_____, *Les Aires de la chanson*, Montréal, Triptyque, 1984.

_____, *La Chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987.

_____, *Le Guide de la chanson québécoise*, Montréal, Paris, Triptyque/Syros Alternatives, 1991, réédité en 1996.

_____, *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1995.

_____, «Programmatisation de l'écrivain - parolier», *La Chanson: carrières et société*, collectif sous la direction de Robert Giroux, Montréal, Triptyque, 1996, p. 87-97.

JULIEN, Jacques, «Ducharme parolier de Charlebois», *Québec français*, déc.1983, p.51-53.

_____, «La fonction conative dans la chanson populaire», *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987, p.145-161.

LAMBERT, Sylvain, «Réjean Ducharme et Mistral gagnant», *Écrivains-paroliers*, *Moebius*, hiver 1994, p.95-113.

L'HERBIER, Benoît, *La Chanson québécoise*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1974.

PROULX, Robert, «Michel Tremblay, parolier», *La Chanson: carrières et société*, collectif sous la direction de Robert Giroux, Montréal, Triptyque, 1996, p. 117-132.

ROY, Bruno, *Panorama de la chanson au Québec*, Montréal, Leméac, 1977.

_____, *Et cette Amérique chante en québécois*, Montréal, Leméac, 1979.

_____, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB, 1991.

SAINT-AMOUR, Robert, «La Chanson québécoise», in René Dionne, *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, ACCT, Ed. Naaman, 1984, p.340-361.

_____, «La Chanson québécoise; hier, aujourd'hui et demain», *Annuaire du Québec*, 1975-76, p.576-583.

THÉRIEN, Robert et Isabelle D'AMOURS, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955-1992*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1992.

WEINMANN, Heinz et Roger CHAMBERLAND (sous la direction de), *Littérature québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, Hurtubise HMH, 1996.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	p. 1
--------------------	------

PREMIÈRE PARTIE - ANALYSE STATISTIQUE

Chapitre I	ÉTUDE QUANTITATIVE	p. 17
	a) La fréquence moyenne.....	p. 19
	b) Le quotient $V1 / V$	p. 20
	c) Le quotient $V / \sqrt{N}$	p. 20
	d) Le quotient $\log V / \log N$	p. 22
	e) Calcul de l'étendue théorique du vocabulaire	p. 24
Chapitre II	DU QUANTITATIF AU QUALITATIF.....	p. 29
	La distribution grammaticale de N, V, V1	p. 32
	La distribution grammaticale des 250 mots les plus fréquents	p. 35
	L'homogénéité des vingt mots les plus fréquents ...	p. 39
	Les 20 noms communs les plus fréquents	p. 45
	Les 20 adjectifs les plus fréquents	p. 47
	Les 20 verbes les plus fréquents	p. 48
	Les 20 adverbes les plus fréquents	p. 48
	Les 20 mots grammaticaux les plus fréquents	p. 49

DEUXIÈME PARTIE - ÉTUDE STYLISTIQUE

Chapitre III	LES MOTS CARACTÉRISTIQUES DU VOCABULAIRE DE DUCHARME ET DE TREMBLAY	p. 53
	a) Les mots caractéristiques du vocabulaire de Ducharme	p. 56
	b) Les mots caractéristiques du vocabulaire de Tremblay	p. 85
	c) Les fréquences moyennes Ducharme.....	p. 112
	Tremblay.....	p. 119
Chapitre IV	LES ASPECTS SÉMANTIQUES DU VOCABULAIRE DE DUCHARME ET DE TREMBLAY	p. 131
	1) L'Univers	p. 133
	2) L'Homme et l'Univers	p. 142
	3) L'Être humain	p. 160
	4) L'Être social	p. 202
Chapitre V	LE VOCABULAIRE CONTRIBUANT À L'ÉVOCATION DU CADRE	p. 238
	Les noms propres	p. 244

Les mots servant à l'évocation du cadre des chansons de Ducharme.....	p. 246
Les personnages féminins	p. 246
Les personnages masculins	p. 247
Les noms de lieux	p. 254
Noms propres divers.....	p. 260
Les interjections	p. 263
Les anglicismes	p. 276
Les québécismes	p. 287

Les mots servant à l'évocation du cadre des chansons de Tremblay.....	p. 299
Les personnages féminins	p. 299
Les personnages masculins.....	p. 301
Les noms de lieux	p. 302
Noms propres divers.....	p. 309
Les interjections	p. 309
Les anglicismes	p. 310
Les québécismes	p. 312

Chapitre VI LE JEU DES CONTRAINTES

DU GENRE LYRIQUE	p. 322
------------------------	--------

CONCLUSION	p. 339
------------------	--------

ANNEXES

Annexe 1 - Liste des chansons de Réjean Ducharme et de
Michel Tremblayp. 351

Annexe 2 - Liste des tableauxp. 352

Annexe 3 - Tableau 25 - Distribution grammaticale par fréquence
dans le texte de Ducharmep. 353

Annexe 4 - Tableau 26 - Distribution grammaticale par fréquence
dans le texte de Tremblayp. 354

Annexe 5 - Tableau 27 - Liste des 250 mots par ordre de
fréquence décroissante dans le vocabulaire
de Ducharmep. 355

Annexe 6 - Tableau 28 - Liste des 250 mots par ordre de
fréquence décroissante dans le vocabulaire
de Tremblayp. 360

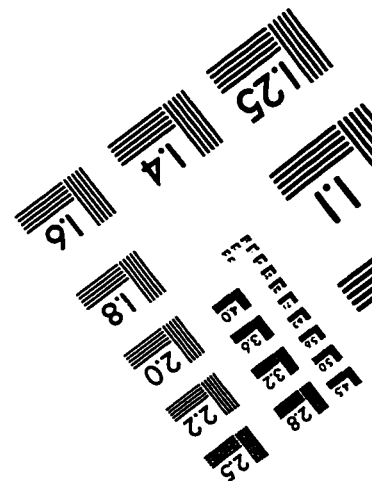
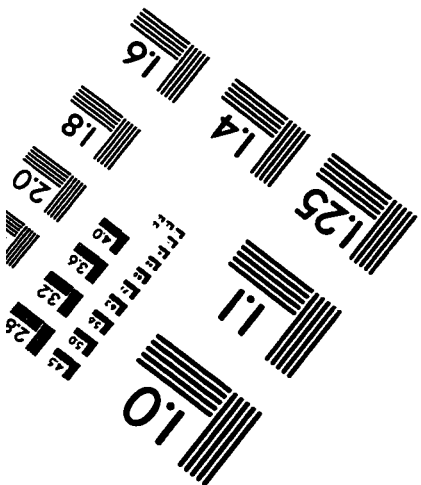
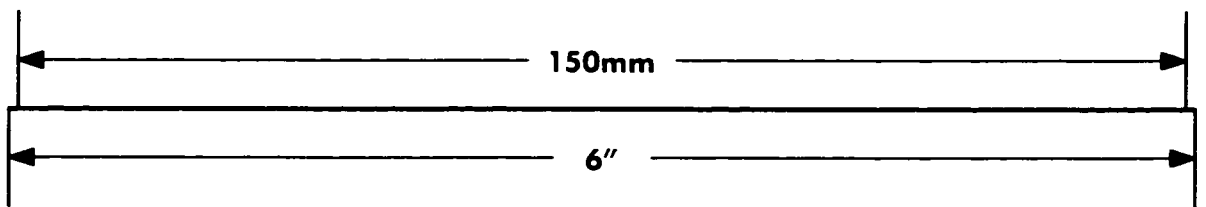
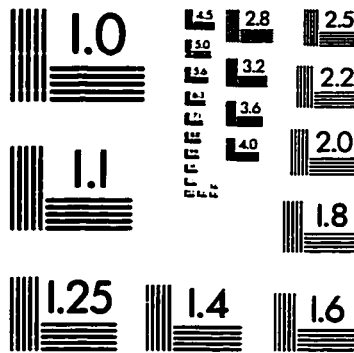
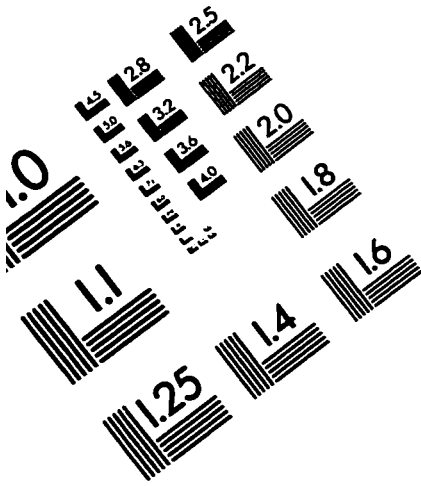
Annexe 7 - Calcul du χ^2 p. 365

LES CHANSONS DE DUCHARME ET DE TREMBLAYp. 367, 408

BIBLIOGRAPHIEp. 434

TABLE DES MATIÈRES p. 445

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved