



uOttawa

L'Université canadienne  
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES  
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND  
POSTDOCTORAL STUDIES

Joëlle Paré

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (Lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

*Bagage excédentaire suivi de Album narratif, album conceptuel*

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

M. Robert Yergeau

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

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

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Mme. France Martineau

M. Marcel Olscamp

Gary W. Slater

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

***Bagage excédentaire***  
**suivi de *Album narratif, album conceptuel***

Joëlle Paré

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de maîtrise en Lettres françaises

Département des lettres françaises  
Faculté des arts  
Université d'Ottawa

© Joëlle Paré, Ottawa, Canada, 2007



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*ISBN: 978-0-494-49258-1*

*Our file* *Notre référence*

*ISBN: 978-0-494-49258-1*

**NOTICE:**

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

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

**AVIS:**

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

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

---

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

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

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

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

  
**Canada**

## Résumé

Comme les poèmes forment des recueils, les chansons se rassemblent en albums, desquels se dégage parfois une unité. Dans les albums conceptuels se tissent des liens thématiques entre les chansons. La première partie de ma thèse en création littéraire, *Bagage excédentaire*, renferme une vingtaine de textes de chanson qui constituent un album conceptuel narratif qui raconte un deuil et un voyage.

La deuxième partie, *Album narratif, album conceptuel*, met en relief les notions théoriques liées aux aspects narratifs et thématiques de l'album conceptuel. Les temps, les thèmes, les lieux et les personnages du récit sont étudiés, de même que la structure de la diégèse et l'ordre des chansons dans deux albums, *Le voyage de Paul Piché* et *Déflaboxe* de Daniel Bélanger. J'y effectue également un retour sur *Bagage excédentaire*.

En somme, ma thèse offre une vue d'ensemble des caractéristiques littéraires des textes qui composent les albums conceptuels.

## Remerciements

Plus que jamais au cours des deux dernières années, mes amitiés ont été une denrée vitale. Les premiers remerciements reviennent à trois amies indispensables qui ont partagé certaines des anecdotes qui m'ont inspirée : Marie-Ève Gagné, Mylène Chartrand et Stéphanie Robinson. Nos aventures se multiplient, même dans l'éloignement.

Rien d'autre que l'adjectif possessif que je place devant son nom ne peut témoigner de l'amour fraternel et de la reconnaissance que j'éprouve à l'égard de « mon » Paul Bigué.

Je remercie ensuite la joyeuse bande du 302 qui a égayé plusieurs journées de travail grâce à de nombreuses heures de procrastination constructive. Vous avez ramené mon sourire.

Mes succès scolaires et artistiques reviennent également à certains professeurs et mentors. Merci au professeur Robert Yergeau pour ses conseils et son ouverture envers l'album conceptuel. Merci à Marie-Claire Séguin et à Philippe Proulx de m'accompagner dans mon cheminement musical.

Les derniers remerciements, mais non les moindres, appartiennent à ma famille, à mon père Guy, à ma mère Lucie et à ma sœur Élyse, pour leur soutien et leur écoute.

*Lastly, a special mention to Eimhin Rooney: your presence was always invaluable, and I have come to love every single lesson you have taught me.*

## INTRODUCTION

Comme les poètes composent des poèmes pour les regrouper en recueil, les paroliers ficellent des textes de chanson pour produire des albums. Si certains albums ne semblent pas posséder de fil conducteur, d'autres, en revanche, créent, de chanson en chanson, une histoire. Ce type d'album, que l'on nomme « album conceptuel », constitue le sujet de ma thèse en création littéraire, qui comprend, comme il se doit, deux parties : un recueil de textes de chanson, suivi d'une analyse.

### **Un voyage de création**

Dans l'album conceptuel, chaque pièce contribue à une histoire unique ou sert de motif à un thème global. M'intéressant plus particulièrement à l'album conceptuel dans lequel les chansons racontent une histoire, j'ai créé, dans le cadre de la première partie de ma thèse, un récit à l'aide de vingt textes de chanson (une quantité supérieure à la moyenne) dont l'ordre ne pourrait être inversé. Intitulé *Bagage excédentaire*, il raconte le voyage en Europe d'un protagoniste féminin qui part dans le but d'oublier un échec amoureux et de refaire son identité. Chacun des vingt textes présente, du point de vue du personnage principal, soit son état d'esprit, soit un lieu, soit un personnage secondaire. Les textes se détachent de la forme canonique de la chanson, car les rimes sont quasi absentes, les refrains sont souvent remplacés par des procédés anaphoriques plus discrets et les vers ne suivent

pas de métrique fixe. Ce parti pris créateur résulte de maintes expérimentations formelles qui m'ont sensibilisée aux divers défis de l'écriture, tels que la recherche de ma voix, la transmission d'un message et l'innovation. Pour des raisons différentes, sans doute, Paul Piché et Daniel Bélanger ont-ils eu recours au vers libre lors de l'écriture de leurs albums conceptuels respectifs : *Le voyage* et *Déflaboxe*.

Si Piché et Bélanger ont construit leurs récits avec dix et neuf textes respectivement, mon album en comprend davantage, soit une vingtaine, car je devais tenir compte des exigences de longueur propres à la partie créatrice d'une thèse de maîtrise. Cela dit, il fallait tout de même raconter l'histoire sans l'allonger inutilement, chacun de ses éléments devant être pertinent. Le contexte du voyage m'a permis de prendre plusieurs pauses descriptives, comme lorsqu'on s'arrête pour examiner un monument ou qu'on nomme les endroits visités. Il a également été possible de mettre en scène des personnages secondaires qui m'ont aidée à décrire de manière indirecte le personnage principal. Le lecteur peut ainsi suivre le protagoniste dans sa quête identitaire en le voyant se confronter à l'image que projettent d'autres personnages.

La rédaction de ce récit implique l'utilisation de procédés narratifs. Or, comme le mentionne Gilles Perron dans son article « La chanson narrative : L'histoire de Buck », « dans la littérature contemporaine, le récit est d'emblée associé à la prose<sup>1</sup> ». Cependant, Roland Barthes constate que le récit est présent dans plusieurs formes d'art, comme le cinéma et la peinture<sup>2</sup>. Dans cette perspective, la chanson peut également développer un récit. Gilles Perron le reconnaît d'ailleurs et donne plusieurs exemples à l'appui :

[La chanson] emprunte, dans sa construction, au récit dont elle ne s'éloigne jamais beaucoup. On trouvera donc dans les chansons des

<sup>1</sup> Gilles Perron, « La chanson narrative : L'histoire de Buck », *Québec français*, n° 132, hiver 2004, p. 38.

<sup>2</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 7.

histoires, des personnages, des lieux et des espaces, toutes caractéristiques définissant le récit plutôt que le texte poétique. Il suffit de penser aux multiples personnages de Gilles Vigneault, et à leurs aventures pittoresques, pour s'en convaincre : les Tit-Nor, Zidor et le prospecteur, Ti-Cul Lachance et autres Jos Montferrand. Ou encore Bozo-les-culottes de Raymond Lévesque, au Vieux du Bas-du-fleuve de Gaston Mandeville, ou plus récemment aux nombreux récits et personnages de Jean Leloup (« Cookie », « Le Dôme », « Les remords du commandant », etc.)<sup>3</sup>.

Il est également intéressant de constater que plusieurs albums conceptuels se sont inspirés de textes narratifs : Genesis de la Bible et Jethro Tull d'*Alice au pays des Merveilles* de Lewis Carroll, par exemple<sup>4</sup>.

### Raconter avec des chansons

La deuxième partie de ma thèse, *Album narratif, album conceptuel*, présente l'historique et la définition de l'album conceptuel et en explore les aspects narratifs et thématiques à l'aide de l'analyse de deux albums conceptuels, *Le voyage* de Paul Piché et *Déflaboxe* de Daniel Bélanger, et d'un retour sur *Bagage excédentaire*. En mettant en relief les procédés narratifs et thématiques exploités dans les albums conceptuels, je pourrai mieux comprendre les enjeux de la construction d'un récit dans ce cadre formel. Par le fait même, je pourrai mieux connaître mon propre processus créateur.

Pour l'instant, introduction oblige, je me contenterai de quelques jalons concernant l'album conceptuel, qui a connu son apogée à la fin des années 60 jusqu'à la fin des années 70 et qui se faisait le véhicule privilégié du rock dit progressif, donc de la musique populaire de l'époque. Christophe Pirene, dans son ouvrage *Le rock progressif anglais*, affirme que le premier album conceptuel, *Days of Future Passed* (1967), a été produit par The Moody

<sup>3</sup> Gilles Perron, art. cité, p. 38.

<sup>4</sup> Christophe Pirene, *Le rock progressif anglais: 1967-1977*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 305.

Blues. Il décrit, par l'entremise de sept chansons, une journée dans la vie d'un homme<sup>5</sup>. Au Québec, *Jaune* (1970) de Jean-Pierre Ferland et *L'Heptade* (1976) du groupe Harmonium constituent sans doute les meilleurs exemples d'albums conceptuels. Le premier contient un prologue et un épilogue encadrant des chansons dont l'ordre ne peut être changé ou inversé<sup>6</sup>, tandis que le second suit un personnage qui progresse à travers « les sept passages des niveaux de conscience<sup>7</sup> ». Ces dernières années, *Le voyage* (1999) de Paul Piché décrit la quête intérieure d'un homme qui veut grandir, tandis que Daniel Bélanger propose, dans *Déflaboxe* (2003), la narration d'un combat de boxe en dix rounds, chaque pièce racontant un round. En somme, des manières différentes de rassembler des textes qui tendent vers un thème unique ou contribuent à raconter une histoire.

Les critiques traitent brièvement de l'album conceptuel dans des ouvrages sur l'histoire de la musique populaire ou de la musique rock, sauf David Owen Montgomery dans sa thèse (« The Rock Concept Album : Context and Analysis<sup>8</sup> »), une des rares études exhaustives sur ce sujet. La plupart, sinon tous ces critiques ont recours à des perspectives historiques ou sociologiques, pour montrer que le rock progressif se voulait la musique des collègues anglais, des gens éduqués et des bourgeois<sup>9</sup>. Je montrerai, dans la première partie de ma réflexion, que même si les albums conceptuels font partie de la chanson populaire, aucune définition ne fait consensus auprès des critiques. Ainsi, définir formellement l'album conceptuel m'aidera à cerner les aspects à analyser.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>6</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, 2003, p. 76.

<sup>7</sup> Robert Giroux, «L'heptade d'harmonium ou L'heptade d'Harmonium», *Urgences*, n° 26, 1989, p. 56.

<sup>8</sup> David Owen Montgomery, «The Rock Concept Album: Context and Analysis», thèse de doctorat, University of Toronto, Graduate Department of Music, 2002, 377 f.

<sup>9</sup> Voir notamment Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, New York, Routledge, 2002, 280 p.

Néanmoins, quelques analyses thématiques et stylistiques ont identifié les sources littéraires de certains albums conceptuels ou mis en perspective la littérarité et la qualité poétique de certains textes<sup>10</sup>. Il est donc possible de faire l'analyse narrative de chansons et d'étendre cette analyse à un album complet, comme Christophe Pirenne l'a fait dans *Le rock progressif anglais*, notamment pour *Sgt. Pepper's Lonely Hearts' Club Band* des Beatles et *The Piper at the Gates of Dawn* de Pink Floyd, ou comme Robert Giroux dans son article «*L'heptade d'harmonium* ou *L'heptade d'Harmonium*». Ces analyses précisent que l'ordre des pièces ne peut être inversé<sup>11</sup> et que les pièces des albums conceptuels sont organisées en fonction des temps du récit<sup>12</sup>. Or, je crois qu'il est possible d'aller plus loin en séparant les chansons en fonction des lieux, en identifiant les thèmes du récit et en mettant en relief la construction des personnages.

J'analyserai les relations qu'entretiennent entre eux les chansons, les thèmes et les personnages. Pour ce faire, j'utiliserai le modèle élaboré par Gérard Genette dans *Figures III*, ce qui me permettra de considérer l'analyse de mon corpus comme « l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, et (en tant qu'elles s'inscrivent dans le discours du récit) entre histoire et narration<sup>13</sup> ». De même, le modèle actantiel de Greimas, repris par Paul Ricœur dans la première partie de *La narrativité*, m'amènera à circonscrire les fonctions des personnages et à « savoir jusqu'à quel point la séquence chronologique du récit [...] peut céder le pas à "une structure achronique", c'est-à-dire caractérisée par des relations non successives<sup>14</sup> ». Enfin, Jean-Pierre Richard, maître d'œuvre de la critique thématique, m'éclairera quant à la disposition des thèmes dans les chansons et le récit

<sup>10</sup> Voir Robert Giroux, art. cité, et Christophe Pirenne, *op. cit.*

<sup>11</sup> Robert Léger, *op. cit.*, p. 76.

<sup>12</sup> Christophe Pirenne, *op. cit.*, p. 305.

<sup>13</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 74.

qu'elles bâtissent. Je pourrai donc, à l'aune des thèmes, « dévoiler la cohérence latente [des albums conceptuels], [...] révéler ses parentés secrètes entre ses éléments dispersés<sup>15</sup> ». Cependant, avant de me lancer dans l'analyse littéraire, je me suis permis de voyager. En espérant vous emporter ailleurs, je vous laisse fouiller dans mes bagages excédentaires.

---

<sup>14</sup> Paul Ricoeur, « Pour une théorie du discours narratif », dans *La narrativité*, s. la dir. de Dorian Tiffeneau, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, p. 33.

<sup>15</sup> Daniel Bergez, « La critique thématique », *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, s. la dir. de Daniel Bergez, Paris, Bordas, 1990, p. 96.

## **Bagage excédentaire**

## Cataclysme

Nous étions un phénomène rare

Comme une aurore boréale

Ou un éclair vert et rose

Dans un ciel équatorial

Nous avions notre météo

C'était presque un microclimat

On a fait beau, mais on orage

On se protège, chacun pour soi

Ces maux d'avril sont notre automne

Je frissonne seule face au front froid

Je louvoie contre nos cyclones

Cherche ton œil qui ne me calme pas

Te voir est un tremblement de terre

Mes mots montent en raz-de-marée

Tes réponses en typhon de silence

Sont notre dernière onde de choc

Ces maux d'avril sont notre automne

Et si nous sommes un cataclysme

Je ne serai pas ton apocalypse, je pars

Je pars, ne poursuis pas mon cheval sombre

**Je fuis je refuse (I)**

Je fuis

Les maux d'avril

Mon salut dans mon sac à dos

Je suis

Sur l'autre continent

Je vois par ses yeux dévoilés

Je peux

Peindre ma perspective

D'un tout nouveau point de fuite

Je veux

Remplir le quotidien

D'extraordinaire anodin

Je vais

Donner sa chance au changement

Ne plus marcher à reculons

Même pour aller de l'avant

**Carte postale**

Premier signe de vie

Petit *trip* de plume

Je te parle encore trop

Dans des cartes postales

Qui ne partiront pas

Le décalage horaire me passe

Je reste fatiguée, fouguese

Dans une fête qui ne finit pas

Qui me traîne loin

De mon lit désert

Je reviens du bazar

De mes premiers monuments

Je t'hallucine partout

Dans la ville rose

En campagne, en Provence

J'ai fait un tour de ronde  
Dans des lices venteuses  
Désertes et jaunes sous les torches  
L'Histoire est une pièce de théâtre  
Au nouveau Moyen Âge la nuit

J'ai épousseté un orgue sobre  
Au fond d'une alcôve infestée  
Dans un couvent d'or, de silence  
Laisse dehors deux pas de danse  
Sur un air de vieille bulgare

C'était un premier signe de vie  
Petit *trip* de plume  
Je te parle encore trop  
Dans les cartes postales  
Qui ne partiront pas

## Sitges

Voici une vérité de voyage :

Qui sait tirer une chaise

Décapsuler une bière

Si parti solitaire

Ne le restera pas

Personnage familier

Carte de mode

*Star underground*

D'un signe de tête

Un aimant XY

Deux mots : *indie rock*

Il y a eu dialogue

Complice, télépathe

Quasi déjà vu

Comme s'il m'avait manqué

Au fond de nos cafés

Nous partons pour la mer

Nous échouons sur la plage

Même nos coups de soleil

Sont synchronisés

Dans mes souvenirs d'aéroport

Se cache un vœu de voyage

Je veux m'amuser, chasser

Oser rêver d'un autre

Ouvrir un nouvel album photo

Pragmatiques par défaut

Les pieds dans le sable

Mais lunatiques au soleil

Disons-nous la tête en l'air

Et les yeux photographes

Cliché flou dérobé

Sur la plage de Sitges

Mise en abyme volée

Debout, loin dans l'eau

Je le garde dos à moi

Déserteurs graciés

Nous vaguerons seuls

Solitaires sociables

Soudain saturés

De ce rassemblement

Dans mes souvenirs d'aéroport

Se cache un vœu de voyage

Je veux m'amuser, chasser

Oser rêver d'un autre

Ouvrir un nouvel album photo

Voici une vérité de voyage :

Qui sait tirer une chaise

Décapsuler une bière

Si parti solitaire

Ne le restera pas

## L'Eixample l'été

Barcelone piétonnier

Dans l'Eixample l'été

À contempler nonchalante

Gaudi en son temple

Casa Batlló

Hydre altièrre

Ses dix têtes sévères

À la perfection hautaine

À ses voisines

Ces figurantes qui la dévisagent

Elle rend tout leur ordinaire

De tous ses yeux miroirs

Casa Batlló

Gardée de sentinelles

D'insectes brindilles

Sa peau sur leurs os

Elle attend prêtresse  
Que le soleil astre prodigue  
Se prosterne protecteur  
Réfracte un prisme sur ses écailles

Barcelone piétonnier  
Dans l'Eixample l'été  
À contempler nonchalante  
Gaudi en son temple

Blanche Pedrera  
Ses rondeurs nues  
Celles d'une déesse de marbre  
Étendue comme une géante assoupie

Rez-de-chaussée ou antre secrète  
On prospecte, on sculpte  
Un minerais de couleurs chaudes  
Comme au centre de la terre

Sur chaque étage s'étale

Une forêt à la mode et ordonnée

Lampe et mobilier comme faune et flore

Au garde à vous et en courbettes

En couronne sur sa tête

L'assemblée des mages

Tournés en consuls muets

Comme les hommes de l'Île de Pâques

Barcelone piétonnier

Dans l'Eixample l'été

À contempler nonchalante

Gaudi en son temple

## Montpellier

Montpellier pour nous

Deux cafés sous un réverbère

Comme sur la côte Ouest

Un tour de Vancouver

De dix petites minutes

À bicyclette, en habitués

Montpellier pour nous

Calligraphie, journal et carte postale

Nos proses télégraphes

Mises à jour côte à côte

Dans l'étau des écouteurs

Curieux l'un envers l'autre

Montpellier pour nous

Une escale, deux heures dans un parc

Un peu de traduction

Des mots à oublier

Comme l'ombre de son capuchon

Sur ses yeux, son nez brûlé

Mais Montpellier surtout

Un regard en chocolat

Deux secondes amantes

Graves sur le quai de la gare

Un contact sans coordonnées

Un adieu, un étrange regret

## Rêverie ferroviaire

Entre les rails court un cinéma monotone

Dans le wagon narcoleptique

Une image passagère compose

Une rêverie ferroviaire

Svetlana la veuve

A bu son pessimisme

Un café, deux vodkas

A senti son deuil

Dans l'odeur d'*exhaust*

D'une Cadillac noire

Svetlana l'aveugle

Insoumise au baroque social

Organise une mission disparition

Ruse de sourires interdits

De froids désirs inutiles

Estompe son fantôme humain

Entre les rails court un cinéma monotone

Dans le wagon narcoleptique

Une image passagère compose

Une rêverie ferroviaire

Svetlana en famine

Lance au sommet du monde

Aussi froid qu'il y fasse

Dans le pouls du vent

Son cerf-volant sarcophage

Mort de trop de bon temps

Svetlana ponctuelle

Au point d'orgue de sa tragédie

Pivote impérieuse au bout de son tango

Et son nom lumière

Neigera blanc comme un ovni

Au bout de février

Entre les rails court un cinéma monotone

Dans le wagon narcoleptique

Une image passagère compose

Une rêverie ferroviaire

## Touriste blasée

J'ai usé mon dictionnaire

Commandé un café, un gelato

Marchandé cuir et soie

Du quartier chic au petit bazar

J'ai loué une villa en forêt

Isolée, grandiose et austère

Subi la chaleur sur le fleuve

Bu mon Chianti sur le pont

Tour de Toscane typé

Tiré du *Lonely Planet*

De brochures commerciales pour patrimoine national

À trop de visites guidées, touriste blasée

J'ai vu la ville en autobus

Fait un petit tour de Vespa

Presque repris mon équilibre

Préféré demeurer piéton

J'ai fait la file à toutes les portes

Me suis virée sens dessus dessous

Pour tout voir de la Renaissance

Fouler la mythologie, le marbre

Tour de Toscane typé

Tiré du *Lonely Planet*

De brochures commerciales pour patrimoine national

À trop de visites guidées, touriste blasée

## Lit de camp, chambre rouge

À force de petites nuits en dortoirs étrangers

J'ai l'immunitaire miné par le premier rhume

Je suis allophone au Pop Inn

*Pill popper* innocente, victime insouciant

D'effets somnifères secondaires

La ville, et moi fiévreuse,

S'évente au mouvement des camions

Le bruit brave mon buzz

Me *knock in*, me *knock out*

Mais me lever, même lentement, impossible

De mon lit de camp, dans ma chambre rouge

Je suis une statue de somnolente solitude

Et Rome est un vertigineux songe sonore

Un journaliste en transit

Un californien sympathique

Perdus en placotages

Divertissent deux Finlandaises

D'anti-américanisme intense

Dans le dortoir appartement

Employés, pensionnaires *come in, come out*

Briser la nuit des couche-tard

Prélude à la récidive

De ressortir, le soir revenu

De mon lit de camp, dans ma chambre rouge

Je suis une statue de somnolente solitude

Et Rome est un vertigineux songe sonore

**Best Western**

Pour prendre un break de *backpacking*

Faut paresser au Best Western

Dénicher, dans une ville ordinaire

Un hôtel à l'américaine

Abonné à la télé satellite

Meubler son temps libre dans un lit moelleux

Rire des doublages abominables

Sur MTV *movie* Italie

Pour prendre un break de *backpacking*

Faut paresser au Best Western

Où il n'y a rien à voir et tout à manger

Prendre un déjeuner exhaustif

Se goinfrer de gastronomie locale

En trois services au vin rouge

S'empiffrer des portions quatre étoiles

Sur des couverts décorés

Pour prendre un break de *backpacking*

Faut paresser au Best Western

**Serenissima Repubblica di Venezia**

Amer et seul sur le trottoir désert  
À tanguer comme sur un vaporetto  
Il dissout son regard dans le canal  
Sous celui de San Marco

Venise vit en sourdine  
La lueur rare de ses réverbères  
Comme ses pensées nocturnes  
Valse dans les vaguelettes

Ses cheveux châains tombent impeccables  
Sur son veston noir et sa chemise blanche  
Il secoue son jean et ses sandales  
Qui sont allés boire la flaque d'eau

Il serre un livre d'une main  
De l'autre il pince son menton  
Sa voix porte tout le *british* de Cambridge  
À peine moins muette qu'un murmure

Il titube entre les Europes

Son identité quasi en crise

Il théorise son patriotisme

Comme une science romantique

Amère et seule sur le trottoir désert

À tanguer comme sur un vaporetto

Je dissous mon regard dans le canal

Sous celui de San Marco

Venise vit en sourdine

La lueur rare de ses réverbères

Comme mes pensées nocturnes

Valse avec les vaguelettes

La brise humide amène le couvre-feu

Mais avant minuit, l'amnésie des dortoirs

D'une main solide il dit

*It was very nice to meet me*

## Le concert

Tard dans la forteresse

Au sombre sommet de la tour

Sous son chandelier, la scène déserte

Des figures de prestidigitateurs

Portent des lutrins en or

Comme des autels sacrés

Leurs talons claquent en écho

Les partitions se défroissent

Bruitent une ouverture sans tempo

Tard dans la forteresse

Au sombre sommet de la tour

Sous leur chandelier, les musiciens

Un si bémol concert

Entre viole, violon, violoncelle

Accueille le spectateur muet

La fin de l'ovation retient

La mesure de départ, la danse des archets

L'inspiration du quatuor

Tard dans la forteresse

Au sombre sommet de la tour

Une petite musique de nuit m'enlève

La ville est vivante de Mozart

La scène brille en virtuose

Son chandelier comme un feu de St-Elme

Tard dans la forteresse

Au sombre sommet de la tour

*Eine kleine Nachtmusik* s'élève

### **Oberammergau Blues**

je plonge dans la beauté de la Bavière comme dans une exposition permanente de photos de calendrier mais toi mon Merlin mon modèle tu manques au décor tu t'absentes du paysage de la chasse au trésor je te cherche comme les petits villages de maisons blanches au toit orange qui se cachent entre les pics des montagnes dans mes espoirs tu m'a suivie ici mais je le sais tu m'as laissée aller je le sais tu m'as laissée aller

il me reste le blues à Oberammergau blues à Oberammergau...

je te cherche comme les petits villages de maisons blanches au toit orange dont les murs extérieurs sont peints de contes de fées je me renierais et mon innocence si je ne tournais pas le coin des rues comme les pages d'un livre d'images tenant le bonheur en embuscade comme les châteaux immenses imposants d'un roi fou te faisant prince et charmant pour moi à jamais perdus en forêt pour moi seule

il me reste le blues à Oberammergau blues à Oberammergau...

je me renierais et mon innocence si je ne tournais pas le coin des rues comme les pages d'un livre avare de vivre heureuse et d'avoir beaucoup d'enfants je l'imagine sur ton visage comme je lirais dans cette nature ternie d'ennui qui rencontre son double à la surface de chaque lac qui peut vivre sans tes réponses qui peut savoir sans tes réponses

il me reste le blues à Oberammergau blues à Oberammergau...

### Au sommet

au sommet des heures transcendées d'ascension je  
foule enfin ce pic parsemé de  
flocons fondant en constellations telle  
mon éloquence face à ce paysage  
cette cime est un bunker de brume blanche un  
belvédère aveugle... dans ce panorama chrysalide j'ai  
pignon sur mon pouls et le cœur encore  
trop comble de nous de ce recul alpin  
se dégage un vertige un mirage une amertume  
une fausse sagesse au sommet de ce flot  
flou d'analyse, prise d'une vicieuse ivresse, je soupire  
car quérir la paix devient un jeu de patience  
lent et soigneux et je sais toute ma persistance

au sommet des heures transcendées d'ascension  
euphorique et hors d'haleine comme une  
fillette enjouée, mes joues roses oxygénées  
brûlantes d'audace sous la bruine je  
fouille les restes de ma résilience je  
couve une omniscience neuve  
sous un frais parapluie d'adrénaline  
car quérir la paix devient un jeu de patience  
lent et soigneux et je sais toute ma persistance

**Comme elle**

Ses yeux songeurs et sages

Grands de naïveté

D'innocence maintenue

Sont capables d'un rictus espiègle

Ou d'un sourire à livre ouvert

Comme elle

N'importe où quand comment

Je serai comme elle

Peu m'importe veuve ou vieille fille

Hors du compartiment vacant

Le paysage nous poursuit

Et mon regard circulaire

Va de la fenêtre à ma lecture

Et de mon livre vers elle

D'une aise innée ou acquise

Elle a les cheveux de son âge

Des taches sur ses mains

Ni délicates ni abusées, mais usées

Par la minutie et le manuel sale

Comme elle

N'importe plus tard ou maintenant

Je serai comme elle

Veuve ou vieille fille peu m'importe

Retraitée mais jamais fatiguée

Artiste pratique et pluridisciplinaire

S'exprime en multiples médias

Ou en trois langues

Heureuse, indépendante et solitaire

Comme elle

N'importe où quand comment

Je serai comme elle

Peu m'importe veuve ou vieille fille

**Je fuis je refuse (II)**

J'ai fui

Les maux d'avril

Mon salut dans mon sac à dos

Je refuse

Le statu quo

Ses œillères et son brancard

Je vois

Au jour le jour l'avenir

Je n'ai que moi comme béquille

Je dois

Sourire à tous les scénarios

Me nourrir de sérotonine

Je vais

Donner sa chance au changement

Ne plus marcher à reculons

Même pour aller de l'avant

## Cinq photos

Un mannequin de friperie

Muet au milieu de criards

Sourit d'un timide éclatant

Une mèche d'un blond scandinave

Sur son front tôt dégarni

Ses yeux bleus intelligents

Puisons nos biographies

Dans la broue de la bière en fût

Il est philosophe d'abord

Artiste ensuite, contrebassiste jazz

De groupe rock progressif

Il en mourra pauvre et ivre

Dans ces simples scènes de bar

Dans ce roman de cinq photos

Un second souffle à mes fantasmes

Au sous-sol, un énorme sofa

Enfumé de confort

Mon droit d'asile dans ses bras

Et les saveurs du tabac

Dans ses yeux mes vacances

Une mer intime et timide

Nous sommes le couple *kitsch et trash*

De tout mauvais vidéo clip

Dansant dans un lagon intoxicant

Comme les glaçons qui se cognent

Dans nos cocktails tropicaux

Aux vapeurs de liqueurs d'agrumes

Dans ces simples scènes de bar

Dans ce roman de cinq photos

Un second souffle à mes fantasmes

L'aurore crie *last call*

Un petit baiser *buzzé*

Comme la fin d'une valse

Bascule dans les bras de Morphée

Murmure belle nuit bonne vie

Et goûte les beaux rêves

Dans ces simples scènes de bar

Dans ce roman de cinq photos

Un second souffle à mes fantasmes

## Infatuation fugace

Romantisme urbain

Comme une terrasse emmurée

La ruelle en lumière

À tes mots pantouflards

Mon éloquence feinte

Une impressionniste union

Fugace infatuation

Nocturne de café noir amer

À cœur versatile

Solitude et matines en contraste

Infatuation fugace

Douleur heureuse erreur flatteuse

À dissiper seule

Toutes deux tout de même

## Quitter Munich la nuit

Quitter Munich la nuit

Prendre le train pour le vol du retour

Un lendemain de veille

Faire le deuil de la ville

Des résidents du temporaire

Leurs visages solitaires familiers

Vivent des matins d'intimité ardue

En vidant les dortoirs

Ils savent la ville par coeur

Ainsi que ses huit cents ans

Retracent tous leurs pas

Récit qui jamais ne les lasse

Dans la tour de Babel du football

La Coupe du monde balbutie

Ses fêtes, ses partisaneries quotidiennes

Gratuites et garanties

Quitter Munich la nuit

Prendre le train pour le vol du retour

Un lendemain de veille

Faire le deuil de la ville

Nostalgiques par anticipation

Nous nous fondons au centre-ville

Résistons au rêve

De troquer notre passeport

Nous quittons Munich la nuit

Prenons le train pour le vol du retour

Un lendemain de veille

Faisons le deuil de la ville

## Bagage excédentaire

Paris est assommé par la canicule, la Seine stagne et empeste. Au front de l'Opéra, un or criard qui refuse de se taire. Le cimetière des grands écrivains, fortifié de silence à l'ombre, son cœur une oasis immobilisée.

Au terme d'une tournée aléatoire des tombes, un banc de parc à trois pattes. Et treize cartes postales qu'on n'a pas emportées, qui n'importent plus.

Ce petit paquet ficelé patiente, qu'on lui donne un timbre, un billet d'avion, qu'il parvienne autant de fois à sa seule destination qui n'importe plus.

Imprimées au dos de monuments, de paysages, des phrases aux faux sourires, des copies infidèles d'un deuil et de son souvenir qu'on n'a pas emportés, qui n'importent plus.

Ce petit paquet ficelé patiente, comme le fantôme d'une émotion, un fossile inutile à transporter, qui n'importe plus.

## **Album narratif, album conceptuel**

Avant d'effectuer un retour sur les textes qui composent *Bagage excédentaire* et de le comparer à deux autres albums conceptuels, je propose un historique et une définition de l'album conceptuel ainsi qu'une présentation des paramètres d'analyse littéraire que je vais utiliser.

### 1. Historique et définition de l'album conceptuel

De nombreux truismes entourent le phénomène des albums conceptuels. Parmi les différents qui divisent les mélomanes, celui des origines de l'album conceptuel occupe une place importante. Il est commun de penser que ce type d'album est né avec le rock progressif et qu'il s'en faisait le véhicule privilégié. Par contre, dans sa thèse de doctorat « The Rock Concept Album : Context and Analysis » David Owen Montgomery resitue les origines de l'album conceptuel dans le contexte de l'invention et de la mise en marché du *LP* (de l'anglais *Long Play*)<sup>1</sup>, qu'on peut traduire par « disque de longue durée » et « microsillon<sup>2</sup> ».

Il est utile de rappeler qu'avant l'apparition de ce support technique, l'industrie musicale était largement dominée par les disques « 78 tours », une face pouvant contenir environ quatre minutes et demie de musique. Ce produit musical très restrictif, qu'on appelait « simple » (traduction de l'anglais *single*), ne comprenait qu'une ou deux chansons. Il

---

<sup>1</sup> David Owen Montgomery, thèse citée, f. 2.

<sup>2</sup> « A record with an appreciably increased playing time compared to a coarse groove due to the use of a microgroove at a very fine pitch which is recorded at a rated speed of 33 1/3 r.p.m. or 45 r. p.m. » Office québécois de la langue française, *Grand dictionnaire terminologique*, site Web, <[www.granddictionnaire.com](http://www.granddictionnaire.com)>.

exigeait qu'on mette l'accent sur une chanson très populaire et sur son interprète. Chaque artiste pouvait lancer plusieurs disques par année.

Le disque de longue durée, quant à lui, a provoqué une révolution sur plusieurs fronts. Un nouveau matériau, le vinyle, a amené un nouveau format et a permis l'enregistrement de quarante minutes de musique. De plus, des avancées techniques en studio, notamment le son stéréo, ainsi que de nouveaux instruments tels que les synthétiseurs, ont inspiré les artistes et les producteurs. Ainsi, des manières innovatrices de concevoir la composition, les arrangements et l'enregistrement ont vu le jour. Par ailleurs, la pérennité du microsillon dépendait de son développement, de sa mise en marché et, évidemment, de l'achat par le public de l'équipement nécessaire pour le faire jouer. En somme, la venue du *LP* a eu un impact majeur sur toutes les facettes de l'industrie du disque, en imposant de nouvelles règles artistiques dans la création d'un album.

C'est ainsi qu'on a commencé à compiler les meilleurs succès d'artistes populaires, à rassembler des chansons sur le même thème. Voilà aussi la raison pour laquelle on trouve des albums conceptuels narratifs et thématiques appartenant à d'autres styles musicaux, et ce, avant l'apparition du rock progressif. C'est du moins l'avis de David Owen Montgomery: « *Concept albums were not, it should be noted, exclusive to the rock genre. [...] Concept albums pre-dating the rock period were released by many performers, including Frank Sinatra, Ray Charles, and Harry Belafonte. Country concept LPs were released by performers such as Johnny Cash, Linda Ronstadt, and Kenny Rogers*<sup>3</sup>. » Néanmoins, l'album conceptuel a connu son apogée grâce au rock progressif: « *The format was pervasive by 1970, intrinsically and historically linked to developments in record production, marketing*

---

<sup>3</sup> David Owen Montgomery, thèse citée, f. 34.

*and distribution*<sup>4</sup>. » Les groupes de rock progressif ont permis aux concepts musicaux, littéraires et visuels de se raffiner en exploitant à fond les progrès techniques des studios d'enregistrement (son stéréo, synthétiseurs). C'est d'ailleurs grâce à eux que l'on peut définir ce genre musical, dont le « sens relève et de l'esthétique et de la technologie<sup>5</sup> ». Christophe Pirenne cite un article de la revue *Melody Maker* datant de 1966 duquel il tire une définition de la musique progressive : « Sont progressifs tous les groupes qui donnent une nouvelle orientation à la musique pop [...]. Tous se distinguent de la musique pop traditionnelle [...] et du *mainstream* [...] en utilisant des techniques d'enregistrement de pointe, en ayant recours à une grande variété d'instruments et en produisant des arrangements inhabituels<sup>6</sup>. »

À la fin des années 1960, des groupes clés tels que les Beach Boys et les Beatles raffinent les arrangements pour les amener vers l'orchestration et ouvrent la porte aux Moody Blues, par exemple, qui procurent davantage d'unité à leur album *Days of Future Passed*. Les œuvres *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles et *Pet Sounds* des Beach Boys sont du jamais vu. Plusieurs leur attribuent d'ailleurs le titre de premiers albums conceptuels<sup>7</sup>. Par contre, Christophe Pirenne se demande s'ils véhiculent vraiment un concept. Il s'interroge ainsi au sujet de *Sgt Pepper* : « Si tel est le cas, quel est son thème général, et quels moyens musicaux, visuels et littéraires utilisent-ils pour lui donner cette unité<sup>8</sup>? » Selon Pirenne, *Days of Future Passed* des Moody Blues est le premier album à présenter toutes les caractéristiques d'un album conceptuel. L'auteur fonde son jugement sur le titre, la logique rigoureuse entre les chansons et l'absence de disparité dans leur caractère. Le thème de *Days of Future Passed* est évident. L'album « décrit en sept plages une journée de la vie d'un

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, f. 34.

<sup>5</sup> Christophe Pirenne, *op. cit.*, p. 28.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 70.

homme : fin de la nuit, aurore, matin, midi, après-midi, soirée et nuit<sup>9</sup> ». Le thème, une allégorie de l'existence humaine<sup>10</sup>, est même repris dans deux textes lus au début et à la fin du disque.

Au milieu des années 1970, le rock progressif et l'album conceptuel sont en déclin. Considérés compliqués, élitistes et pompeux, ils sont mis de côté pour faire place aux mouvements punk et disco, qui reposent sur la simplicité et la facilité d'écoute. Christophe Pirenne a analysé la presse musicale de l'époque et a conclu que « dans bien des cas, ce pourquoi les groupes progressifs ont été loués devient la raison pour laquelle ils sont voués aux gémonies. Il leur est maintenant reproché d'avoir subverti le principe fondamental du génie du rock en introduisant l'art dans ce qui était considéré de l'artisanat<sup>11</sup> ». Puisque l'album conceptuel était associé au rock progressif, il devient lui aussi démodé. Cependant, l'album conceptuel a résisté à la transition du disque vinyle au disque compact et il est de nouveau en vogue, comme le montre Marianne Tatom Letts en consacrant sa thèse à l'étude d'albums de Radiohead. De plus, dans son émission radiophonique *The Ongoing History of New Music*, Alan Cross soutient ceci :

*But what about albums that tell complete stories through ten, eleven, twelve or more songs? Those are back. [...] The biggest of them all is Green Day's American Idiot, a full-on punk opera that follows the fortunes of St. Jimmy, the now famous refugee from the outskirts of San Francisco known as "Jesus of Suburbia". This libretto is set against a backdrop of life in the suburbs, life in the city, heartbreak, suicide and, of course, bad government. You can bet that there will be more concept albums in the future. In fact, we're on pace to have as many concept albums in this decade as we did back in the 1970s when prog-rock dinosaurs roamed the earth<sup>12</sup>.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>12</sup> Alan Cross, « How to Talk Like a Rock Snob 6 », *The Ongoing History of New Music*, site Web, segments 2 et 3 : <[http://www.edge102.com/station/ongoing\\_history\\_of\\_new\\_music.cfm?rem=49481&pge=1&arc=2](http://www.edge102.com/station/ongoing_history_of_new_music.cfm?rem=49481&pge=1&arc=2)>.

Cette description de l'album de Green Day me permet de supposer que les albums conceptuels contemporains sont aussi intéressants que leurs précurseurs. Certains font d'ailleurs l'objet d'analyses universitaires. Dans sa thèse, Marianne Tatom Letts a étudié le populaire groupe anglais Radiohead : « *My goal in this dissertation is twofold : to examine in detail Radiohead's "experimental" concept album, Kid A (2000), and its follow-up, Amnesiac (2001), and to investigate the band's ambivalence toward its own success, as manifested in the vanishing subject on these two albums*<sup>13</sup>. » Par le fait même, Marianne Tatom Letts a offert une définition approfondie de l'album conceptuel, car elle en a proposé une taxinomie et a opéré une distinction entre l'album conceptuel thématique et narratif. Je traiterai plus loin de ces détails importants.

Au fil de mes recherches, je me suis rendu compte que même s'il reçoit l'attention de quelques universitaires, l'album conceptuel ne possède pas encore de définition précise généralement acceptée. C'est ce que déplorait d'ailleurs David Owen Montgomery au début de sa thèse :

*There is more than enough potential for disagreement regarding the term « concept album ». At present, there is no widely accepted definition of the term, and for various reasons, no study of the concept album has been undertaken in either academic or popular literature. In fact, [...] few scholars have broached this tangled subject of 1970s popular culture [...]*<sup>14</sup>.

Il existe plusieurs manières de percevoir cette lacune. On peut admettre que les critiques qui s'y sont intéressés ont surtout mentionné l'existence des albums conceptuels dans des études sur la culture populaire des années 70. Par ailleurs, Marianne Tatom Letts tente ainsi de justifier l'absence de définition : « *The idea of the concept album is not well defined. Both scholarly writing and mainstream music reviews seem to treat the term as self-evident,*

<sup>13</sup> Marianne Tatom Letts, « "How to disappear completely": Radiohead and the resistant concept album », thèse de doctorat, The University of Texas at Austin, 2006, f. 1.

<sup>14</sup> David Owen Montgomery, thèse citée, f. 2.

trusting that most people know what a concept album is without taking the time to define it<sup>15</sup>. » Pour ces deux universitaires, il était de la plus grande importance de proposer leur propre définition de l'album conceptuel. Ainsi, David Owen Montgomery s'est assuré de cerner tous les aspects de l'album conceptuel:

*The term **concept album** describes a style of presentation, or format, applied in the creation, marketing and distribution of vinyl long-playing records. An LP considered conceptual was unified: i.e. it made a totality of linked songs through compositional (musical and literary) and marketing (graphic and promotional) strategies that were both thematically explicit and undefined. Defining considerations, therefore, are both musical and non-musical, as well as material and aesthetic. [...] The record, in essence a disk of plastic, was distributed in a 12"x12" cardboard sleeve printed with graphic materials related, in some way, to a musical or literary theme recorded, one might even say inscribed, in the grooves and audible when played back. A concept album, in addition to musical material, used words or lyrics to communicate that theme to listeners (consumers). The content was comprised of one or more tracks (songs), though if more than one the question of the relationship of each song to the central theme is open<sup>16</sup>.*

Grâce à la définition de Montgomery, il est possible d'affirmer que les textes des chansons peuvent soutenir le thème et l'histoire d'un album conceptuel, tout comme la musique et la pochette. Par contre, Montgomery n'indique pas comment les textes peuvent assurer l'unité de l'album.

Marianne Letts, quant à elle, identifie deux types d'albums conceptuels (thématique et narratif) qu'elle définit ainsi :

*Narrative concept albums are typified by having an explicit plot and characters, or at the very least a protagonist who undergoes some kind of trial or life journey. The plot may be cyclical, as in Joseph Campbell's hero's journey or Pink Floyd's *The Wall*. The story may be timeless or mythic rather than straightforward or may involve flashbacks or flashforwards. The characters may be imaginary or exist as aspects of the protagonist's psyche, as may the action. The protagonist might not be sympathetic or triumph over adversity<sup>17</sup>.*

<sup>15</sup> Marianne Tatom Letts, thèse citée, f. 9.

<sup>16</sup> David Owen Montgomery, thèse citée, f. 33-34.

<sup>17</sup> Marianne Tatom Letts, thèse citée, f. 17.

L'album conceptuel narratif possède donc toutes les caractéristiques d'un récit : une diégèse, un ou plusieurs personnages, une narration, des temps, etc. À titre de comparaison, Montgomery montre qu'un opéra rock, comme *Tommy* du groupe The Who ou *Starmania* de Luc Plamondon, bien qu'il soit fait pour la scène, peut prendre la forme d'un album conceptuel narratif une fois qu'il a été enregistré<sup>18</sup>.

Le second type d'album conceptuel, qualifié de thématique, peut être défini en fonction de critères musicaux et littéraires. Selon Letts, « *a musically thematic album may contain recurring motives that appear at crucial times in the plot line or are transformed to reflect a change in the protagonist's attitude. [...] A less musically strong thematic type is the lyrical concept album, which consists of a collection of songs on a given topic*<sup>19</sup> ». Dans ce type d'album, un filon thématique unit les textes sans créer d'histoire. Néanmoins, l'aspect thématique des textes est intrinsèque à la diégèse présentée dans les albums conceptuels narratifs.

En somme, l'album conceptuel est un enregistrement de longue durée qui contient une unité narrative ou thématique présente dans la musique, dans les textes, qui se prolonge sur l'illustration de la pochette du disque et même dans la scénographie des spectacles. Dans les années 1960 et 1970, grâce aux avancées technologiques et au rock progressif, ce phénomène s'est imposé, notamment en Angleterre, en France, en Allemagne<sup>20</sup>, aux États-Unis et au Québec.

Le premier artiste québécois à utiliser pleinement les progrès technologiques en studio est Jean-Pierre Ferland. Lorsqu'il lance *Jaune*, en 1970, il se situe dans la même

<sup>18</sup> David Owen Montgomery, thèse citée, f. 34.

<sup>19</sup> Marianne Tatom Letts, thèse citée, f. 19.

<sup>20</sup> Robert Giroux, « Annexe I : Tableau », *La chanson dans tous ses états*, s. la dir. De Robert Giroux, Montréal, Triptyque, 1987, p. 235.

esthétique que les Beatles et suit la voie tracée par *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Dans *La chanson québécoise en questions*, on résume ainsi les innovations de cet album :

Jean-Pierre Ferland et André Perry proposent avec *Jaune* une œuvre cohérente, un univers ayant son propre microclimat. On y retrouve un lien narratif, une progression dramatique et musicale; l'ordre des chansons ne saurait être interverti. À partir de cet album-phare, l'aspect sonore devient un souci esthétique : on ne se limite plus à la captation fidèle de la voix et des instruments; on crée un son particulier, original, propre à l'artiste et au cycle de chansons qu'il a décidé de regrouper dans une même œuvre<sup>21</sup>.

Robert Léger laisse donc entendre que *Jaune* pourrait être le premier album conceptuel québécois. Toutefois, à l'instar des Moody Blues, Harmonium a su donner davantage d'unité à l'album conceptuel québécois. Dans un article paru dans la revue *Urgences* en 1989, Robert Giroux s'est penché sur le troisième et dernier album de ce groupe, *L'heptade*. Dans cet album, le personnage entreprend un voyage spirituel initiatique. Chaque chanson correspond à une épreuve, reflétée par son titre, et ouvre un passage au niveau de conscience supérieur. Même la pochette, sur laquelle s'étale un coucher de soleil illuminant des nuages, reprend la thématique de la spiritualité. Giroux écrit que *L'heptade* possède :

une thématique très cohérente, une progression narrative motivée, deux personnages jeunes qui tentent de se rejoindre en une quête spirituelle commune, des lieux familiers, des objets très quotidiens, des images fortes, des arrangements musicaux variés et savants (symphoniques) et d'une suggestion telle qu'ils ont fait de cet album l'un des phares de la musique populaire québécoise des années 70<sup>22</sup>.

On trouve donc quelques albums conceptuels québécois datant de l'époque de leur apogée en Angleterre. Comme ailleurs dans le monde et pour les mêmes raisons, les albums conceptuels sont disparus au Québec jusqu'à la fin des années 1990.

<sup>21</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en questions*, Montréal, Québec Amérique, 2003, p. 76.

<sup>22</sup> Robert Giroux, art. cité, p. 57.

À partir de cette période, deux artistes québécois importants, Paul Piché et Daniel Bélanger, ont chacun créé un album conceptuel. Le 9 septembre 1999, Paul Piché, artiste engagé, porte-parole des artistes pour la souveraineté, lance *Le voyage*, son neuvième et plus récent album. Au cours des dix chansons qui composent le récit, on voit un personnage effectuer une introspection, un voyage intérieur, dans le but de grandir, de trouver réponse à plusieurs questions. Par ailleurs, *Déflaboxe*, lancé en novembre 2003, est le cinquième album de l'auteur-compositeur-interprète Daniel Bélanger. Il raconte en dix chansons un combat de boxe en dix rounds du point de vue d'un vieux pugiliste défaitiste. J'analyserai plus loin ces deux albums. Pour l'instant, je me dois de définir les critères de mon analyse.

## 2. La critique littéraire et l'album conceptuel

Montgomery soutient que l'album conceptuel acquiert son unité grâce à des stratégies de composition musicales, littéraires et visuelles<sup>23</sup>. Par le fait même, les textes qui composent un album conceptuel sont aussi importants que la musique qui les soutient et la pochette qui les présente. Grâce à leurs définitions de plus en plus précises de l'album conceptuel ainsi que leurs analyses d'albums phares aux États-Unis, en Grande-Bretagne et au Québec, David Owen Montgomery, Marianne Tatom Letts, Christophe Pirenne et Robert Giroux esquissent la manière dont les textes peuvent porter et développer le fil conducteur d'un album conceptuel. De plus, comme il a déjà été mentionné, Montgomery admet que les albums conceptuels sont présents dans plusieurs styles musicaux, avant et après la période la plus vivante du rock progressif. Il me donne ainsi l'occasion d'explorer tout le potentiel d'un projet littéraire dans l'album conceptuel. L'étude des textes sans leur accompagnement musical, ainsi que des relations entre les chansons elles-mêmes et avec l'album en tant qu'un tout rend possible une meilleure compréhension du processus de création et du fonctionnement interne de l'album conceptuel.

Pour ce faire, Marianne Tatom Letts propose une taxinomie de l'album conceptuel narratif et thématique. Selon elle, l'album conceptuel narratif présente une intrigue explicite et/ou implicite. Il est pertinent de rappeler les caractéristiques qu'elle donne à l'intrigue explicite :

*Narrative albums are typified by having some kind of trial or life journey. The plot may be cyclical [...]. The story may be timeless or mythic rather than straightforward or may involve flashbacks or flashforwards. The characters may be imaginary or exist as aspects of the protagonist's psyche, as may the action. The protagonist might not be sympathetic or triumph over adversity<sup>24</sup>.*

<sup>23</sup> David Owen Montgomery, thèse citée, f. 33

<sup>24</sup> Marianne Tatom Letts, thèse citée, f. 18.

L'intrigue implicite, quant à elle, suggère à l'auditoire une histoire au cœur de laquelle évolue un personnage, un protagoniste sympathique ou un anti-héros. Les chansons véhiculent les différents éléments de sa psyché ou les changements psychologiques qui s'opèrent chez lui. Parfois, les textes mettent en scène un « je » énonciateur, un personnage-narrateur. Le développement d'une intrigue, d'un personnage et d'une thématique semble donc faire partie des stratégies de composition littéraires employées dans la création d'un album conceptuel. Pour enrichir cette réflexion, il faut avoir recours à la critique littéraire, car plusieurs modèles peuvent servir à décrire le développement d'une histoire, d'un personnage et d'une thématique à travers un certain nombre de textes de chanson.

Il importe d'abord de définir ce qu'est un thème. Pour Jean-Pierre Richard, le thème est « un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde<sup>25</sup> ». Même si le thème principal peut être identifié de manière explicite dans le titre de l'album et dans les textes, une lecture thématique tente plutôt de « dessiner un réseau d'associations significatives et récurrentes; ce n'est pas l'insistance qui fait sens, mais l'ensemble des connexions que dessine l'œuvre, en relation avec la conscience qui s'y exprime<sup>26</sup> ». Je tenterai de tisser cette toile de liens thématiques dans mon analyse.

Par ailleurs, les lieux peuvent entretenir des liens solides avec les temps et les thèmes du récit. Ils déterminent même parfois l'ordre des pièces. Selon Jeannine Jallat, le lieu peut apparaître comme « une constellation thématique, une organisation de motifs qui ont chacun leur déclinaison textuelle<sup>27</sup> ». La thématique du lieu « ne dit pas sa seule socialité, elle

<sup>25</sup> Jean-Pierre Richard, cité par Daniel Bergez, « La critique thématique », *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, s. la dir. de Daniel Bergez, Paris, Bordas, 1990, p. 102.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>27</sup> Jeannine Jallat, « Lieux balzaciens », *Poétique*, n° 64, 1985, p. 475.

développe ses propres effets de sens, excède la circonstance par le réseau des connotations<sup>28</sup> ». Ainsi, la description des lieux incarne les thèmes du récit et se fait l'écho de la subjectivité de la voix narrative. Dans le contexte du voyage, la description des lieux peut être teintée de l'état d'esprit du personnage et ainsi traduire certains thèmes.

Il convient ensuite de se rappeler qu'un personnage principal est essentiel à la cohésion d'un album conceptuel. Il est intéressant de relever le portrait physique, psychologique et moral de ce personnage qu'offrent des éléments disposés dans les textes. On peut se demander si l'auditeur apprend à connaître le personnage en une seule chanson ou plutôt au cours de toute son écoute. On peut également se demander si ce personnage évolue et comment les textes en font foi. Afin de répondre à ces questions, on peut se pencher sur l'étude du narrateur, en particulier du mode du récit et de la voix narrative, tels que les a théorisés Gérard Genette dans *Figures III*. Par mode du récit, Genette entend la « régulation de l'information narrative<sup>29</sup>. » Il porte son attention sur le point de vue du narrateur, ce qu'il sait et ce qu'il dit, à travers des événements ou des paroles, de façon plus ou moins directe ou indirecte. En étudiant la voix narrative, il se penche sur l'identité du narrateur, qu'il soit hétérodiégétique ou homodiégétique, cherche les traces de la situation d'énonciation du récit et note le temps employé, pour situer la position de l'histoire par rapport au temps de la narration.

Par ailleurs, on peut observer le protagoniste et ses interactions avec d'autres personnages présents dans le récit. Le schéma actantiel de Greimas permet d'identifier les relations qui se tendent entre les personnages et de voir ces relations changer au cours du récit. Le modèle présente trois relations reposant sur le désir, la communication et l'action, et

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 474.

<sup>29</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 184.

six catégories actantielles en oppositions binaires. La première catégorie actantielle, celle du désir, « oppose le sujet à l'objet : elle a une base syntaxique dans la forme A *désire* B [...]»<sup>30</sup> ». On trouve dans cette catégorie le héros qui part à la recherche d'une personne ou d'un trésor, etc. La relation de communication régit la seconde catégorie, dans laquelle un destinataire s'oppose à un destinataire. La dernière catégorie, celle de l'action, confronte l'adjuvant à l'opposant. Selon Paul Ricoeur, le modèle de Greimas possède une « aptitude à être appliqué dans des micro-univers aussi variés qu'hétérogènes<sup>31</sup>. » Il sied donc bien à l'analyse des personnages d'un album conceptuel.

De même, il est utile de préciser que l'album conceptuel, en plus de développer une thématique et un protagoniste, déploie un récit. Dans « Les catégories du récit littéraire », Tzvetan Todorov explique que l'œuvre littéraire « est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle<sup>32</sup> ». Il soutient aussi que l'œuvre est un discours, et qu'alors « ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître<sup>33</sup> ». L'album conceptuel offre donc une histoire dont le discours passe par le texte de chanson.

Pour comprendre l'histoire présentée dans l'album conceptuel, constatons, comme l'écrit Paul Ricoeur, que tout « processus dramatique peut être interprété comme le renversement d'une situation initiale, qu'on peut décrire en gros comme rupture d'un ordre, au bénéfice d'une situation terminale, conçue comme restauration de l'ordre<sup>34</sup> ». Pour dégager les actions principales de la situation initiale à la situation finale, la cause du

---

<sup>30</sup> Paul Ricoeur, art. cité, p. 35.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>32</sup> Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 132.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 132

<sup>34</sup> Paul Ricoeur, art. cité, p. 38.

renversement de la situation initiale, ainsi que la cause de la restauration de l'ordre, on doit identifier le moteur de la narration ou la quête, c'est-à-dire « le ressort de l'histoire en tant qu'elle sépare et réunit le manque et la suppression du manque<sup>35</sup> ». Une fois classés tous les aspects épisodiques du récit, on peut étudier la façon dont il est présenté. Par conséquent, l'ordre de ces épisodes occupe évidemment une place importante.

Dans *Figures III*, Gérard Genette explique qu'étudier « l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect<sup>36</sup> ». En plus de la chronologie des événements de l'histoire, le temps de la narration ainsi que la durée du récit peuvent avoir une incidence sur son ordre. Il en va de même pour les anachronies, c'est-à-dire les analepses et les prolepses qui peuvent faire l'objet d'un texte ou ne mériter qu'une strophe. Peu importe leur amplitude ou leur portée, les retours et les projections temporels influencent la narration de l'histoire et la transmission du concept. Dans le cas de l'album conceptuel, il convient de se demander si l'ordre des événements qui composent l'histoire correspond à l'ordre des chansons.

Voilà comment la critique littéraire peut servir à analyser un album conceptuel et à en comprendre le fonctionnement. En somme, il est indispensable de constater que, même si la construction d'un album conceptuel repose sur la succession d'un certain nombre de chansons dans un ordre précis, chaque chanson demeure quand même autonome. Ainsi, Marianne Tatom Letts considère que chaque chanson dans un album conceptuel peut être considérée comme une pièce indépendante : « *The notion of individual songs being complete*

---

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 4.

<sup>36</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 78-79.

*apart from the album does not necessarily run counter to the idea of the concept album; even progressive rock masterpieces still retain the odd radio-friendly single*<sup>37</sup>. » En d'autres termes, l'album conceptuel narratif fonctionne comme un film, chaque chanson pouvant jouer le même rôle qu'une scène dans un long métrage. Dans son article « La grande syntagmatique du film narratif » paru dans *L'analyse structurale du récit*, Christian Metz affirme qu'un « film de fiction se divise en un certain nombre de *segments autonomes*. Leur autonomie n'est évidemment que relative, puisque chacun ne prend son sens que par rapport au film<sup>38</sup> », chaque segment autonome constituant évidemment une scène. Dans chaque chanson, comme dans chaque scène d'un film, voire dans chaque chapitre d'un livre, « le signifiant est fragmentaire [...], mais le signifié est ressenti comme unitaire<sup>39</sup> ». Dans l'album conceptuel, bien qu'une chanson puisse être complètement autonome, son sens, en tant qu'élément d'une œuvre, « est sa possibilité d'entrer en corrélation avec d'autres éléments de cette œuvre et avec l'œuvre entière<sup>40</sup> ». C'est en tenant compte de ce qui précède que je vais étudier *Le voyage* de Paul Piché et *Déflaboxe* de Daniel Bélanger, de même que je vais effectuer un retour analytique sur les textes de *Bagage excédentaire*.

---

<sup>37</sup> Marianne Tatom Letts, thèse citée, f. 12.

<sup>38</sup> Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, n° 8, 1966, p. 126.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>40</sup> Tzvetan Todorov, art. cité, p. 131.

### 3. Analyses

Avant de me lancer dans le corps des analyses, il convient de dire quelques mots sur le choix des œuvres. Pour délimiter mon corpus, il fallait d'abord faire un choix géographique. D'une part, je voulais étudier des albums québécois. D'autre part, afin d'apporter un élément de nouveauté à mon travail, j'ai décidé de me pencher sur des albums ayant paru après 1990, ou depuis la réapparition de l'album conceptuel. J'ai ensuite consulté la presse pour effectuer une revue de la réception critique de ces albums. Parmi les articles consultés, *Le voyage* et *Déflaboxe* étaient présentés comme des albums conceptuels.

#### A - Voyage au centre de soi

*Le voyage* de Paul Piché présente une forme de combat dans lequel le protagoniste doit se confronter à lui-même pour grandir et consolider son identité. Dès la première chanson, on peut identifier le personnage principal au narrateur; ainsi, un « je » masculin raconte son histoire. Ce personnage, dans les premiers vers, expose ce qu'il sait de la vie. Il élabore quelques idées préconçues sur la misère du monde, ses mystères, sur la tristesse, ses causes et ses limites. « Le voyage » demeure empreint de solitude, bien que le protagoniste s'adresse à un second personnage. Il parle à un « tu », une femme, sa conjointe, on ne le sait trop. On suppose néanmoins l'existence d'un lien amoureux entre les deux personnages. Cette femme semble devoir partir, tout comme le narrateur. Seulement, ils ne feront pas le voyage ensemble. Étant donné l'imminence de cette séparation, le héros met sa compagne en garde à la toute fin de la chanson en lui disant de se méfier<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Paul Piché, « Le voyage », *Le voyage*, Audiogram, 1999, v. 73.

Le héros part en voyage, mais il doit aussi accomplir une quête qui consiste à trouver « où va toute la peine / où vont les larmes essuyées / qu'est-ce qu'elles deviennent<sup>42</sup> ». Il doit aller « porter la [sienne]<sup>43</sup> ». Il se croit apte à relever le défi; il croit pouvoir suivre sa peine « là où elle voudra [le] conduire<sup>44</sup> ». Néanmoins, on a peu d'information sur ce protagoniste. On ne connaît pas son physique, son statut social, etc. On est emporté dans ses pensées, ses sentiments et leur évolution. D'ailleurs, même si les personnages du récit sont nombreux, le point de vue du narrateur (son monologue intérieur) prédomine.

Bien que l'histoire soit narrée du point de vue du héros, les personnages du récit sont nombreux, et ils aident le narrateur à se confronter à lui-même. Dans la seconde chanson, les personnages secondaires se précisent. Le protagoniste se trouve dans un triangle amoureux, entre un « tu » et un « il ». Le « tu », son amante, une femme au physique de ballerine, doit revoir son ancien amant, « il ». On peut supposer que le « il » de la pièce précédente est le même « il » présent dans cette chanson. « Le voyage » annonçait donc le retour de l'amant. Il est présenté comme un voyageur qui a réussi la quête que le personnage-narrateur doit entamer : « il est revenu hier / il s'est étendu fier / il ramène avec lui / une étreinte assouvie / par nos mains réunies<sup>45</sup> ». Il paraît également juste de dire que le « tu » de la chanson précédente est le même. Le héros doit composer avec sa jalousie, ses insécurités, sa peur de perdre son amante : « qu'est-ce que tu vas faire avec ta bouche / qu'est-ce que tu vas faire avec tes mains / si c'est ton cœur qu'il touche / qu'est-ce que tu vas faire avec tes seins<sup>46</sup>. » Il se sent nerveux, ne sachant pas pourquoi, mais il aimerait le savoir. Il se rapproche ainsi du

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, v. 34-36.

<sup>43</sup> *Ibid.*, v. 37.

<sup>44</sup> *Ibid.*, v. 58-59.

<sup>45</sup> *Ibid.*, v. 60-64.

<sup>46</sup> Paul Piché, « Qu'est-ce que tu vas faire », v. 22-25.

sujet de sa quête. Le voyage intérieur semble imminent, afin de se comprendre, de pouvoir vivre avec l'autre.

Le locuteur fait également référence à un « nous » qui connote une famille, celle du « je », ou une collectivité quelconque. Très brièvement mentionnés, les « nous », les « vous » et les « ils » représentent des groupes très larges et stéréotypés qu'on rencontre lorsque le héros parle de la société ou de groupes. Ce sont les banquiers, les pauvres, les penseurs, etc. Le chanteur renvoie également à un « il », un inconnu, un élu, qu'il ne décrit pas outre mesure. Dans *Le voyage*, le « je » prend toute la place. L'autre est indistinct, tandis que l'image du « je » se précise. Le rôle des personnages secondaires laissés dans l'ombre est de guider le protagoniste dans sa quête.

Ainsi, « Mauvais calcul », la plus longue pièce de l'album (soit 102 vers), amène le personnage-narrateur à s'exprimer sur la société, à déconstruire les illusions que les autres ont édifiées à son sujet. Il observe et décrit les personnages qu'il met en scène dans un restaurant : des riches, des pauvres, des penseurs, des toges, des perruques, un élu, des bouffons et le gouvernement (« celui qui retient les jetons / qu'on dépose dans son p'tit cochon<sup>47</sup> »). Il s'adresse parfois à ces personnages, parfois à un autre « vous » qu'il ne décrit pas, qui remplace d'autres clients du restaurant représentant la population en général. Il déplore les inégalités sociales entre les pauvres et les riches, qui en demandent toujours plus : « montrez-la-nous deux pas quatre / cette logique qui nous écarte / on veut comprendre cette syntaxe / qui vous épargne toutes les taxes<sup>48</sup> ». Il dénonce le racisme : « mais pour

---

<sup>47</sup> Paul Piché, « Mauvais calcul », v. 74-75

<sup>48</sup> *Ibid.*, v. 17-20

entrer c'est pas facile / quand on n'a pas le bon profil<sup>49</sup> ». Il met au jour la supercherie de la démocratie en la situant à l'extérieur du restaurant :

par la fenêtre on aperçoit  
votre logique qui se fait loi  
on voit des toges qui s'interrogent  
pour assurer la paix et l'ordre  
perruques augures imprimatur  
c'est d'la magie magistrature  
c'est du théâtre c'est féodal  
c'est l'paradis qu'on dit fiscal<sup>50</sup>

Ainsi, l'Église et l'État demeurent liés; le capitalisme ressemble plus à la monarchie qu'à la démocratie. L'élus est à la solde de cette illusion et la maintient :

voilà l'élus... lui a du charme  
lui nous invite... enfin...  
à rester calme  
il ne dit rien il fait l'épais  
tout l'monde le sait [...]  
avance recule et incrédule  
il n'endort que les somnambules<sup>51</sup>

Le héros n'est pas dupe et se donne pour mission de sonner l'alarme, mais il constate aussi la passivité de ses concitoyens : « le feu s'étend on gesticule / autant que c'est pas nos fesses qui brûlent<sup>52</sup> ». Enfin, il s'en prend au gouvernement qui demeure silencieux devant les cris de famine de son peuple. Il est le seul rassasié : « silence il repousse son assiette<sup>53</sup> ». Le protagoniste aimerait croire que cette catastrophe n'est qu'un mauvais calcul, phrase qu'il emploie en guise de refrain. Mais il donne le temps à ses concitoyens de songer à ce qu'il vient d'énoncer :

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, v. 25-26

<sup>50</sup> *Ibid.*, v. 27-34

<sup>51</sup> *Ibid.*, v. 53-60.

<sup>52</sup> *Ibid.*, v. 61-62.

<sup>53</sup> *Ibid.*, v. 78.

alors vous avez bien mangé  
 pour digérer vos illusions  
 prenez votre temps  
 pensez-y bien  
 peut-être une marche de santé  
 mais pas trop longue  
 et pas trop loin  
 vous risqueriez d'changer d'quartier<sup>54</sup>

Le protagoniste critique la société non seulement pour exprimer ses frustrations, mais aussi pour enrichir sa pensée critique et atteindre une plus grande maturité.

De plus, bien que le voyage soit le moteur de la narration, il constitue aussi une métaphore de la vie par laquelle le héros explore des thèmes très larges : l'amour, la solitude et la tristesse. Dans « Ne fais pas ça », l'amour se trouve au centre des préoccupations du personnage-narrateur. Celui-ci s'adresse à son amante (le « tu » des deux premières chansons). On sent la fin de leur relation et le « je » énonciateur multiplie ses efforts pour sauver leur amitié et leur amour. Il parle de départ, de mensonge, de rancune, d'incompréhension et d'amertume. Néanmoins, il dit ne pas pleurer. Il « ne veu[t] pas maudire<sup>55</sup> », il n'a « pas compris / [il a] droit à une chance<sup>56</sup> ». Il demande à son amante de ne pas lui en vouloir, de ne pas « tout détruire<sup>57</sup> ». Il puise dans son expérience pour se retenir, pour faire son deuil le plus rapidement possible. Le refrain, qui revient avec des variantes, transmet ce message :

jamais de regrets  
 longtemps je savais  
 souffre ma peau  
 encore le souffle chaud  
 coule dans mon dos  
 je saurai me tenir  
 déjà je vois le temps

<sup>54</sup> *Ibid.*, v. 94-101.

<sup>55</sup> Paul Piché, « Ne fais pas ça », v. 6.

<sup>56</sup> *Ibid.*, v. 23-24.

<sup>57</sup> *Ibid.*, v. 20.

fait tout passer  
 le soleil et la lune  
 l'amour et l'amertume<sup>58</sup>

L'échec amoureux constitue une des peines que le narrateur doit vivre et à laquelle il doit survivre.

Dans « À ma hauteur », une courte chanson, le héros se sent petit et ressent l'urgence de grandir. Il se décrit pour la première fois au milieu de l'album, se montre presque insignifiant : « mon plus sombre chagrin / peut paraître anodin / et quand je saute de joie c'est très discret [...] / un rien me fait de l'ombre<sup>59</sup> ». Il ne peut pas voir par les fenêtres, car leurs bordures « ne [lui] effleurent pas la tête / [son] regard n'y a pas accès<sup>60</sup> ». Il est conscient des limites de sa pensée, de ses ambitions. Il n'a « jamais vu sur les toitures / les cheminées / [...] / les feux qu'ils se sont allumés<sup>61</sup> ». Il remarque de plus ses limites émotionnelles. Même grands ouverts, ses bras ne « peuvent pas faire le tour de personne<sup>62</sup> ». Par contre, le personnage accorde une grande importance à son savoir. Il répète deux fois « je sais<sup>63</sup> ». Son imagination compense également pour sa petitesse. Sa naissance et sa taille sont deux choses auxquelles le « je » énonciateur ne peut rien. Par contre, par le savoir, l'imagination et l'écriture, il peut devenir lui-même : « dans un cahier démesuré / j'écris à ma hauteur / je deviens qui je suis / je vois la vie à ma hauteur<sup>64</sup> ». Dans ce contexte, le protagoniste peut utiliser toutes ses ressources, s'épanouir, atteindre son potentiel et vivre « à [sa] hauteur<sup>65</sup> ».

<sup>58</sup> *Ibid.*, v. 9-18.

<sup>59</sup> Paul Piché, « À ma hauteur », v. 1-6.

<sup>60</sup> *Ibid.*, v. 15-16.

<sup>61</sup> *Ibid.*, v. 32; 35.

<sup>62</sup> *Ibid.*, v. 28.

<sup>63</sup> *Ibid.*, v. 4; 17.

<sup>64</sup> *Ibid.*, v. 20-23.

<sup>65</sup> *Ibid.*, v. 9; 26; 39.

Au cœur de « Rien ne m'apaise », sixième chanson de l'album, se trouve exposée toute la vulnérabilité du héros. C'est avec candeur qu'il expose ses angoisses, sa peine et avoue au « tu » que « rien ne [l']apaise tant / que [son] sourire<sup>66</sup> ». Le temps semble au centre des préoccupations du « je » énonciateur. L'incertitude liée à la vie considérée comme un voyage sans itinéraire le trouble : « Et où on va et d'où on vient / et qui de nous sera là demain<sup>67</sup> »? Il lui est alors difficile de vivre avec quelqu'un. Il entrevoit les obstacles inhérents à chaque relation de même que leur inévitable fin et les conséquences dévastatrices d'une nouvelle solitude :

et à toute allure on s'engage  
 je tiens la monture  
 je suis sage  
 [...]
 au fil du temps où tout s'incarne  
 ta main ta bonté et tes larmes  
 et ton visage ont disparu  
 et l'enfant chez moi revenu<sup>68</sup>

Le refrain, une strophe de quatre vers qui revient trois fois et qui reprend le titre de la chanson, dénote toute l'importance que prend le « tu » dans la vie du protagoniste. Ce « tu » est le seul à pouvoir reconforter le « je » énonciateur. Ce dernier s'aperçoit que seul un humain peut en consoler un autre, même si cet humain a aussi ses lacunes, ses peines et ses besoins. En fait, les cœurs du « je » et du « tu » sont identiques : « t'as l'cœur qui pleure / t'as l'cœur à l'ouvrage / t'as l'cœur comme le sou / qu'on partage<sup>69</sup> ». Le héros a enfin compris que même si la peine touche tout le monde et qu'il demeure primordial de prendre soin de soi avant tout, il ne faut pas ignorer le besoin fondamental d'avoir près de soi une autre présence humaine aimée et reconfortante.

<sup>66</sup> Paul Piché, « Rien ne m'apaise », v. 14-15.

<sup>67</sup> *Ibid.*, v. 16-17.

<sup>68</sup> *Ibid.*, v. 18-20; 29-32.

<sup>69</sup> *Ibid.*, v. 3-6.

Dans le cadre de son voyage, le héros visite plusieurs lieux, sans doute allégoriques, imaginaires. Sans qu'ils soient décrits, ils symbolisent néanmoins le voyage, comme le train, ou connotent un lieu d'intimité, comme le lit, l'abri. Les lieux plus spirituels sont autant l'église que le cœur, la tête et même le corps. Le locuteur visite aussi des lieux publics, comme un restaurant, pour évoquer la société. Les lieux semblent se multiplier pour montrer la complexité du voyage intérieur du protagoniste qui veut élever sa conscience. La description de tous ces lieux porte la marque de son introspection.

Dans la septième pièce, à bord de son train, réel ou métaphorique, le personnage-narrateur arrive à laisser aller ses angoisses et à se laisser emporter par le temps et l'avenir. Il est pris d'un optimisme et d'un espoir renouvelés ou ressentis pour la première fois. Le temps demeure une force contre laquelle il est impossible de se battre. Le narrateur s'y résigne et part à la découverte. Le train lui propose un chemin déjà tracé, une destinée en laquelle le héros peut avoir confiance. Le protagoniste monte à bord du train pour avoir la chance de se donner une vision de l'avenir. C'est ainsi qu'il pourra accomplir sa quête, trouver des réponses à ses questions. Ce changement dans son regard sur le monde marque le début du dénouement de l'histoire.

Ensuite, dans « Je te propose », le « je » énonciateur amorce un retour vers le « tu ». Il a gagné une paix intérieure qui lui permet d'offrir quelque chose à celle qu'il désire. Ce qui était autrefois source de tourment semble maintenant vu de manière positive. Cette pièce reprend les thèmes principaux du récit pour en faire une philosophie de vie. Le « je » énonciateur offre au « tu » « un doux désordre<sup>70</sup> », « un livre ouvert<sup>71</sup> », « une âme sœur<sup>72</sup> »,

---

<sup>70</sup> Paul Piché, « Je te propose », v. 2.

<sup>71</sup> *Ibid.*, v. 11.

<sup>72</sup> *Ibid.*, v. 24.

« un doux chagrin<sup>73</sup> », mais plus que tout, « un sablier à retourner<sup>74</sup> » à volonté. Ainsi, le désordre, le chagrin et la solitude deviennent des atouts, des avenues amoureuses à explorer.

De même, les lieux où se logeait la peine du « je » sont maintenant des abris :

viens dans mon cœur  
viens à l'abri  
[...]  
viens dans ma vie  
viens à l'abri  
viens dans mon lit<sup>75</sup>

Alors que le « je » avait plus tôt besoin d'un réconfort, il arrive à en proposer un à son amante :

Je te propose  
un couvre-feu  
[...]  
pour mieux savoir  
que l'on est deux  
à n'pas savoir  
être amoureux  
dans ce délire  
de liberté<sup>76</sup>

Le protagoniste se fait insistant dans ses adresses au « tu ». Cette chanson est composée de trois longs couplets et d'un refrain de cinq vers qui revient trois fois avec quelques variantes. Chaque couplet commence par « Je te propose » et le refrain répète quatre fois « viens ». Tout laisse croire que le locuteur attend une réponse de son interlocutrice. Il répète au « tu » d'accepter son offre si elle lui convient, la conjonction de subordination « si » étant présente quatre fois dans la chanson. Il est donc aussi prêt à la laisser aller.

*Le voyage* est présenté sous la forme de dix chansons, la dernière étant instrumentale, comme si le héros pouvait se taire maintenant qu'il a réussi sa quête, obtenu des réponses. Le

<sup>73</sup> *Ibid.*, v. 15.

<sup>74</sup> *Ibid.*, v. 13.

<sup>75</sup> *Ibid.*, v. 51-52; 56-58.

<sup>76</sup> *Ibid.*, v. 34-43.

dénouement et la situation finale de l'intrigue se trouvent dans la neuvième chanson. Le locuteur y effectue un retour sur ce qu'il a acquis au cours de son voyage. Il revient sur la tristesse. Il voulait la connaître et en découvrir la fonction. Selon lui, la peine que l'on reconnaît et qu'on se permet de ressentir contribue à nous faire grandir. Le protagoniste se compare à des personnages qu'il a observés, qui se sont réfugiés dans une église, dans leurs prières : « ils se sont fait des murs / ils se sont isolés / rejetant même les murmures / de la tristesse que moi j'ai tant cherchée<sup>77</sup> ». Ce comportement, selon lui, est catastrophique, comme si le fondamentalisme religieux venait du refoulement des grandes émotions :

s'il fallait qu'un jour on en vienne  
à faire comme eux  
ou que leurs dieux  
soient trop nombreux  
alors alors il n'y aurait  
rien de beau dans ce monde  
sauf la tristesse pour y répondre<sup>78</sup>

Afin de ne rien refouler, il faut continuer à suivre la tristesse :

où ira toute la peine  
où vont les larmes essuyées  
qu'est-ce qu'elles deviennent  
je pars porter la mienne  
là où elle voudra me conduire  
je crois pouvoir la suivre<sup>79</sup>

Il clôt son discours par une mise en garde à son interlocutrice. Il la somme de ne pas se perdre dans ses prières; après tout, le mal demeure un fait humain :

je n'ai vu ni loup  
ni où s'endorment les misères  
je n'ai vu que des hommes  
qui criaient leurs prières  
alors méfie-toi alors<sup>80</sup>

<sup>77</sup> Paul Piché, « Le retour », v. 5-8.

<sup>78</sup> *Ibid.*, v. 25-31.

<sup>79</sup> *Ibid.*, v. 32-37.

<sup>80</sup> *Ibid.*, v. 38-42.

En répétant le refrain de la première chanson et en terminant la neuvième chanson comme la première, il montre l'aspect cyclique de son récit. Un vers (« alors méfie-toi alors ») revient au début et à la fin du récit, symbole de la sagesse acquise et de celle qui demeure à acquérir.

Comme les personnages obscurs et les lieux incertains, les chansons sont écrites sans métrique fixe, et quelques-unes d'entre elles seulement possèdent des refrains. Le récit est raconté principalement au présent. On a donc toujours l'impression que le récit est présenté en ordre chronologique. Il est impossible de connaître la durée totale de l'histoire. Le voyage aurait pu prendre des jours comme des mois ou des années, mais on sait que l'amante part « le temps d'une cigarette<sup>81</sup> ».

En somme, le héros du *Voyage* de Paul Piché est trop pris par ses pensées et ses émotions pour raconter son histoire à l'aide d'un discours plus figuratif. Il suit le flot de ses pensées, lance des idées et suggère son voyage. Bref, il transcrit son monologue intérieur. Les personnages et les anecdotes ne sont plus essentiels lorsqu'on les compare aux grands thèmes dont le protagoniste se soucie davantage. Le questionnement au centre de l'œuvre est la force qui fait évoluer le point de vue du locuteur.

### **B - Au cœur du combat**

D'emblée, il est facile de remarquer que Daniel Bélanger délaisse certaines caractéristiques des textes de chanson. Bien que la rime demeure présente, les textes ne suivent pas la forme canonique de la chanson. Ils sont écrits sans règles fixes et le refrain est parfois absent. On note donc peu de répétitions. De plus, les onomatopées sont nombreuses, question de rappeler à l'auditeur qu'il écoute un combat de boxe.

---

<sup>81</sup> Paul Piché, « Qu'est-ce que tu vas faire », v. 3.

De toute évidence, cet album raconte le dernier combat d'un boxeur fini. C'est le personnage principal qui raconte ses dix rounds à la première personne du singulier. Il entre en scène avec l'attitude d'un perdant. Il se traite de « pugiliste sans talent <sup>82</sup>»; il est « le grand des faire-valoir <sup>83</sup>», « presque frais et digne <sup>84</sup>». Il se projette à la fin du match, où il « tomber[a] là dans le combat <sup>85</sup>», K.O. Après avoir exposé son état d'esprit, il parle de l'état de son corps. Il se sent vieux, lent. Il a mal, souffre de courbatures et de rhumatismes :

Des souvenirs me jaillissent  
 Du crâne jusqu'aux membres inférieurs  
 Ça pète comme du maïs  
 Ça boum comme du cœur  
 Ils me rappellent que je plisse  
 Derrière le temps qui passe<sup>86</sup>

Il brosse son portrait physique et psychologique à travers un grand nombre de métaphores dans lesquelles le « je » est le comparé, réparties dans les dix textes. Au deuxième round, le boxeur réitère l'état d'esprit dans lequel il se trouvait au round précédent. Il se croit toujours perdant; il ressent le fléau de son âge. Il se tient mal; il est lourd. C'est un « chiffon juteux <sup>87</sup>», il a « le sang chaud qui crève<sup>88</sup> », « un cerveau mou qui brette <sup>89</sup>». Son état physique et ses états d'âme sont fortement connotés.

Intimement lié au thème du combat est celui de la violence, non seulement physique, mais aussi psychologique d'un personnage qui n'a pas confiance en lui et se rabaisse constamment. Ce personnage-narrateur se reproche son âge, la vieillesse étant associée à la mauvaise forme physique, à la lenteur des réflexes, à l'impuissance, à l'échec humiliant. Il se

<sup>82</sup> Daniel Bélanger, « Round 1 », *Déflaboxe*, Audiogram, 2003, v. 1.

<sup>83</sup> *Ibid.*, v. 9.

<sup>84</sup> *Ibid.*, v. 30.

<sup>85</sup> *Ibid.*, v. 17.

<sup>86</sup> *Ibid.*, v. 41-46.

<sup>87</sup> Daniel Bélanger, « Round 2 », v. 1.

<sup>88</sup> *Ibid.*, v. 3.

<sup>89</sup> *Ibid.*, v. 4.

rappelle non sans nostalgie sa jeunesse, un peu plus dorée, et sa forme physique d'antan. Tandis que la fin du round approche, le boxeur doit lutter de toutes ses forces pour ne pas tomber. Il vient d'encaisser un coup presque illégal. Il s'adresse au temps, à son corps, au ring à la deuxième personne du singulier et du pluriel. Il décompose l'action, se répète et met l'accent sur tout ce qui lui permet de rester debout :

Mes genoux, je pense à mes genoux !  
 Ne pliez pas, ne pliez pas  
 Mon sang me sent par cent  
 Je vous en prie tenez-moi !  
 Le ding vite toi viens innocent  
 Je me protège mais l'ennemi se déchaîne  
 Le temps vite les instants !  
 Passez, passez, allez on enchaîne !  
 Les câbles ! Les câbles, retenez-moi  
 Vous les poumons, faites-moi signe !  
 Toi le cœur, pompe, pompe, pompe !<sup>90</sup>

Le corps du boxeur devient presque un personnage à part entière. Il s'agit d'un thème important de l'œuvre. Au sixième round, lorsque le protagoniste sort de sa rêverie, il se concentre sur son adversaire et l'analyse. Il abhorre son arrogance et sonde ses failles. Cet adversaire ne cesse pourtant de le frapper, mais le boxeur n'en a plus peur. Il ne ressent plus la douleur : « Mon corps ne m'appartient plus / C'est un bloc glacé du Grand Nord / Partant du front jusqu'au cul / Du égal, du neutre, presque du mort<sup>91</sup> ». Le boxeur et son corps ne sont pas les seuls personnages du récit.

Au sixième round, il s'adresse à la foule des spectateurs : « En avez-vous pour votre argent ? / J'ai dit : en avez-vous pour votre argent ? / Êtes-vous contents ? / Je vous parle : êtes-vous contents ?<sup>92</sup> » Puis, au septième round, le « je » énonciateur dénonce les abus de ses patrons et de ses entraîneurs : « J'en ai plus qu'assez / De voir au bonheur, et aux

<sup>90</sup> Daniel Bélanger, « Round 5 », v. 33-43.

<sup>91</sup> Daniel Bélanger, « Round 6 », v. 40-43.

<sup>92</sup> *Ibid.*, v. 57-60.

tourments / De ceux qui me conseillent, encore plus outré / De me faire pour eux malheureux et déficient<sup>93</sup> ». Il pousse plus loin la dénonciation en s'adressant à ceux qui l'ont brisé :

Vous les Saints  
 Les je-ne-te-veux-que-du-bien  
 Qui parasitez l'homme exploité  
 [...]
 Vous gagnez gros à ne rien faire  
 Vous vous colliez à moi, paresseux  
 Vous, vous minables imposteux<sup>94</sup>.

La foule et l'impresario subissent la colère du protagoniste. Ils auraient dû l'aider, mais ils lui ont nui. On suppose que le lecteur-auditeur fait partie de la foule, qu'il est aussi l'impresario. Bien qu'il soit au courant des tractations intérieures du personnage, il est témoin du combat qui se déroule dans le ring. Comme la foule et l'impresario, qui ne se portent pas à l'aide du boxeur, le lecteur s'avère un autre de ses adversaires.

En outre, le boxeur utilise toujours la troisième personne du singulier pour parler de son adversaire. Son portrait est fragmenté et dispersé dans plusieurs des textes. À l'amorce du troisième round, le protagoniste regarde hagard et hargneux son adversaire, « [...] ce pantin / Frais comme un brouillard auroral / Maillot rouge et regard de crétin / Il est chez lui ce putois boréal<sup>95</sup> ». Au round suivant, il concède des qualités à son ennemi : « C'est vrai qu'il est fort / Son art, son maillot, son style / Tout se construit sans effort / Il est le plus grand et je ne suis pas imbécile<sup>96</sup> ». Malgré cela, le boxeur n'éprouve aucune sympathie pour le jeune coq qu'il affronte. À la septième chanson, qui correspond au septième round, défile une longue strophe qui témoigne de l'état d'esprit vengeur du boxeur et qui détaille son plan de match :

<sup>93</sup> Daniel Bélanger, « Round 7 », v. 40-43.

<sup>94</sup> *Ibid.*, v. 50-58.

<sup>95</sup> Daniel Bélanger, « Round 3 », v. 5-8.

<sup>96</sup> Daniel Bélanger, « Round 4 », v. 35-38.

L'insérer dans le marmeladier  
 L'injurier, le briser, son liquide l'en extraire  
 Le faire poisson, hareng à fumer  
 Le prendre pour un raisin, l'écrapoutir  
 Le bombarder d'obus, pire  
 Lui balancer des citrons nucléaires  
 Sur ses terrains réglementaires<sup>97</sup>.

Alors que l'adversaire était frais au début du combat, il est maintenant épuisé et puant. Qui plus est, cet antagoniste perd ses qualités humaines dans la défaite. Fier de sa victoire, le boxeur dit au revoir à son adversaire avec une dernière insulte : « Salut Macaque / Hey Macaque, salut<sup>98</sup> ». Même à petites doses éparses, Bélanger donne un portrait le plus complet possible des deux adversaires pour mieux les camper dans leurs rôles.

D'autres personnes, qui n'ont ni la fonction d'adjuvant ni d'opposant, s'affairent également autour du boxeur, et envers lesquels il se montre indifférent. C'est le pronom personnel « on » qui désigne ces personnages secondaires. Au premier round, assis dans son coin du ring, le boxeur se détache des personnes qui s'occupent de lui, qui le préparent à se battre : « On m'asperge de vinaigre / Et on m'aère les testicules / On me fait cracher dans un bol / On m'aplatit le visage<sup>99</sup> ». Le boxeur se recroqueville sur lui-même, se détournant du combat extérieur pour se concentrer sur ce qui se passe à l'intérieur de lui. Son coin est un lieu empreint de proximité, voire d'intimité. Néanmoins, il a recours au pronom personnel « on » pour parler des membres de son équipe de soutien : « Dans mon petit quatre-vingt-dix degrés / On me sparadrape on me Q-tipe le moteur<sup>100</sup> ». Le boxeur affronte son adversaire afin d'obtenir une dernière victoire. Seulement, pour gagner, le boxeur doit vaincre ses propres insécurités. Il cherche aussi sa fierté, sa dignité perdues. Pour les retrouver, il doit se

<sup>97</sup> Daniel Bélanger, « Round 7 », v. 17-24.

<sup>98</sup> Daniel Bélanger, « Round 9 », v. 65-66.

<sup>99</sup> Daniel Bélanger, « Round 1 », v. 38.

<sup>100</sup> Daniel Bélanger, « Round 5 », v. 46-47.

confronter avant tout à lui-même. Selon le boxeur, la vie est un combat, une croyance qui oriente ses pensées et ses actions. Ainsi, bien qu'il se nuise en se diminuant, le boxeur possède également les qualités d'un gagnant. En effet, dès qu'il se rend compte qu'il peut battre son adversaire, il sait qu'il y arrivera.

Autour du thème du combat, il devient facile de dégager les actions principales de *Déflaboxe*. Les dix chansons présentent chacune un round du combat et sont présentées de manière linéaire progressive. Le temps du récit est presque continu, même si la narration est entrecoupée de pauses. Le ton et les détails que transmet le monologue intérieur du narrateur permet au lecteur de ne rien manquer du combat, d'être témoin de chaque minute.

L'action qui se déroule au cours de la première chanson se passe avant la cloche qui annonce le début du combat. Le protagoniste entre en scène persuadé de perdre. Il prend part au jeu « pour un morceau de sou<sup>101</sup> ». Malgré son pessimisme, le personnage se bat du mieux qu'il peut et s'accroche à tout espoir de gagner. Par exemple, le troisième round s'amorce avec un relent d'optimisme chez le personnage. Il dit qu'il se sent mieux, que son corps se remet des coups du round précédent. Le boxeur semble même avoir puisé en lui une férocité nouvelle : « Je vais fendre son visage et puis / Lui obstruer l'avenir après / Écrapoutir son foie / Aussi, investir son cervelet<sup>102</sup> ». Seulement, le combat recommence, et le boxeur encaisse des coups. Il se retrouve encore une fois au tapis, à résister à l'emprise du K.O. imminent. Le combat avance ainsi, le protagoniste étant sur la défensive. Il indique à plusieurs reprises qu'il reste alerte, même s'il est toujours dominé par son adversaire. Au sixième round, après avoir dénoncé ses entraîneurs et employeurs, le boxeur décide que ce combat sera son dernier, qu'il prend sa retraite. Il reprend confiance en lui : « Ce sera mon

<sup>101</sup> Daniel Bélanger, « Round 1 », v. 11.

<sup>102</sup> Daniel Bélanger, « Round 3 », v. 9-12.

dernier combat / Non pas qu'il soit perdu / Non au contraire, admirez les mouvements / Observez le pas<sup>103</sup> ». Ce renversement dans la psychologie du personnage annonce le dénouement du combat, car il donne le ton des chansons suivantes. Au neuvième round, le boxeur n'en peut plus. Il prend même du temps à s'apercevoir qu'il a gagné. C'est à peine s'il sait comment il s'y est pris. Il voit l'arbitre gesticuler au centre du ring ; son adversaire vient de lui concéder la victoire. Il ne pense néanmoins qu'à sortir du monde de la boxe : « Aspergez-moi, désinfectez-moi / Libérez mes testicules / Venez me reconduire dans un bois / Et oubliez mon matricule<sup>104</sup> ». Le protagoniste voulait, en gagnant ce combat, terminer sa carrière de façon positive. Néanmoins, c'est ailleurs que sur le ring qu'il devra se refaire comme homme. Il réitère dans la dernière chanson son intention de s'oublier et de réapprendre à vivre.

C'est peut-être son envie d'être ailleurs qui fait que le personnage-narrateur décrit si rapidement les lieux du récit. Il évoque le ring dans lequel il se bat et les estrades sur lesquelles ont pris place les spectateurs. Ce n'est qu'à la fin du match qu'il prend le temps de promener son regard au-delà du ring, d'examiner la foule et de la décrire :

Nous sommes dans un théâtre de bruit  
 Où des Romains s'impatientent  
 [...]
 Des cris des jurons affluent  
 Dans l'écho de l'empire  
 [...]
 Le public est nerveux  
 [...]
 Le public est peureux  
 Des parieurs auront eu tort  
 Partout des lâches se défoulent  
 Partout s'agitent des fous  
 Partout des hommes déboulent<sup>105</sup>

<sup>103</sup> Daniel Bélanger, « Round 6 », v. 61-64.

<sup>104</sup> Daniel Bélanger, « Round 9 », v. 61-64.

<sup>105</sup> *Ibid.*, v. 13-27.

Comme s'il se regardait dans un miroir, le protagoniste reporte son regard sur lui-même après avoir jaugé la foule. Les mêmes questions qui le hantaient au début du combat reviennent :

Qu'est-ce que je suis allé faire de moi ?  
 Qu'est-ce que je suis allé faire de mon cul ?  
 Comment ai-je pu le déposer là  
 Qui me fit perdre, démuné à demi nu  
 Je faisais quoi pour survivre  
 [...]  
 Où et quand suis-je tombé  
 Qui m'aura un jour battu pour vrai  
 Où et quand suis-je resté  
 Boxeur debout mais homme défait ?<sup>106</sup>

On le voit alors clairement comme un gladiateur paniqué attendant la grâce de son César.

Par contre, les lieux du récit ne sont pas tous aussi austères que le ring. Le boxeur se transporte également sur un lac et dans une oasis, lieux de ses hallucinations ou de ses divagations. Dans la première strophe de « Round 4 », le protagoniste décrit un lieu fantastique où il sera champion du monde un jour. Il s'agit peut-être d'un fantasme dans lequel le boxeur se réfugie pour moins ressentir la force des coups de son adversaire. Ce lieu semble tout à fait paisible :

Le lac est un miroir  
 Sur le ciel sanguin et dense  
 Quelques nuages s'offrent au soir  
 Je m'agrippe à ces trois silences  
 Je vogue sur du verre  
 Des ocres et des rouges explosent  
 Dans le firmament des astres  
 Nus devant le monde se posent  
 Des papillons sautillent  
 [...]  
 Le soleil se couche  
 Le continent fait semblant de rien  
 Un seul sillon sur le lac me touche

<sup>106</sup> *Ibid.*, v. 29-33; 41-44.

Moi, champion du monde demain<sup>107</sup>

On pourrait croire que le boxeur est K.O. et qu'il divague. Néanmoins, le combat reprend et on constate que le protagoniste est alerte, mais toujours dominé par son adversaire, car la douleur l'accueille au sortir de son rêve. Le lieu où le protagoniste rêve dans « Round 6 » tient aussi du fantasme. Cette chanson commence par une pause dans la narration. Le personnage-narrateur décrit un endroit paradisiaque où il serait heureux. Le vers « Voilà ce qui rendrait mon cœur amoureux<sup>108</sup> » précède et suit la strophe descriptive. Ce lieu ressemble à une oasis, avec son marais, ses étangs, son sable et ses champignons comestibles, mais aussi à une arche de Noé : « Du monde animalier, on verrait bien / Des sujets convoités et complexes / Certains groupes ailleurs éteints / Vivraient chez moi dans les deux sexes<sup>109</sup> ». Seulement, comme au quatrième round, le combat reprend, et le narrateur se retrouve projeté dans le ring dont la violence contraste avec le calme du lac et de l'oasis.

En plus de détourner l'attention du combat en se transportant dans divers lieux, le boxeur raconte certains coups de manière infiniment lente. Il emploie l'équivalent cinématographique du *slow motion* pour mettre l'accent sur un moment décisif de l'action. Le protagoniste indique lui-même son intention de se raconter au ralenti :

Imaginez-moi au ralenti :  
 Un gant de cuir s'élançe  
 Se dirige sur mon pauvre nez  
 Qui lui, sans se priver de bon sens  
 Inspire mal de l'air vicié et bang !  
 Splish splash dans les premiers rangs  
 Cheveux dynamités, du ketchup pour tout le monde  
 Un autre gant hésite, c'est qu'il fait l'intriguant  
 Mon ventre enfin le reçoit et bang !  
 Splish splash 2 dans les seconds rangs  
 Du liquide cannebergé vous tombe sur les t-shirts javellisés

<sup>107</sup> Daniel Bélanger, « Round 4 », v. 1-9; 17-20.

<sup>108</sup> Daniel Bélanger, « Round 6 », v. 21.

<sup>109</sup> *Ibid.*, v. 9-12.

Voilà pour moi de petits moments bien sombres  
De petits moments bien sombres<sup>110</sup>

Au cours de sa carrière, le narrateur a vécu d'innombrables moments humiliants de cette sorte. Ils justifient l'image de lui-même qu'il entretient, ainsi que son aversion pour le monde de la boxe.

Sa carrière et sa jeunesse, le protagoniste les raconte par l'entremise de quelques analepses imbriquées dans les chansons. Elles font partie des pensées du boxeur pendant son combat. Au troisième round, son adversaire domine toujours et le protagoniste réfléchit à son âge, à sa carrière : « Ai-je encore l'âge de ce métier ? / De ce cirque insensé, sourire, souriant / Me surnomme-t-on "le fini magnifique" / Allez "le grotesque frappe-dedans"<sup>111</sup>? » Il évoque avec nostalgie le physique de sa jeunesse : « Qu'il est loin le temps de mon vrai visage / Dont les traits arrondis faisaient du faciès / L'éventail du garçon doux et sage et engage / De cerveau, du calme sous ses cheveux au kilo<sup>112</sup> ». Il se rappelle également ses rêves comme des bateaux qui ont coulé. Les coups et ce retour dans le passé font que le protagoniste perd toute l'assurance qu'il avait gagnée au cours des rounds précédents. Il en vient à implorer quelqu'un quelque part de lui « souffler un tout petit vent de changement<sup>113</sup> ». Au round suivant, la situation ne semble guère vouloir changer. Le personnage-narrateur effectue un retour en arrière dans lequel il dresse le portrait de son ange gardien, un coq espagnol. Le boxeur dit n'avoir jamais pu comprendre les paroles et les conseils de son ange gardien. On peut donc croire que le protagoniste a été mal entraîné, mal préparé à entrer sur le ring et mal protégé contre ses adversaires durant toute sa carrière. L'analepse se termine par une strophe qui résume la carrière du boxeur en cinq vers :

<sup>110</sup> *Ibid.*, v. 44-56.

<sup>111</sup> Daniel Bélanger, « Round 3 », v. 61-64.

<sup>112</sup> *Ibid.*, v. 65-68.

<sup>113</sup> *Ibid.*, v. 75.

Je n'ai jamais rien remporté que par défaut  
 J'en fait mon insignifiant salaire  
 J'ai toujours, toujours perdu par K.O.  
 Ça crée rarement des lendemains  
 Ou alors, ça en crée de très très ordinaires<sup>114</sup>.

On constate le cercle vicieux dans lequel il s'est enfermé, et on se demande si le combat dont on est témoin sera différent. « Round 5 » commence avec le décompte des dix secondes jusqu'au K.O. Au début de la première strophe, tout porte à croire que le protagoniste remonte la pente : « Je contredanse / Balourd je puise à un fruit sec / Un jus raréfié mais je contredanse / [...] / Il refait soleil sur mon gris<sup>115</sup> ». Avant de recevoir un coup dangereux, le boxeur se replonge dans le passé. Un peu fataliste, il imputait son succès à la chance. Il se croyait par conséquent foncièrement malchanceux. Il s'aperçoit qu'il est temps de déroger à ce mode de pensée. Les deux premiers vers de « Round 7 » indiquent d'où vient l'adversaire du boxeur : les États-Unis. Ce pays rappelle au protagoniste ses rêves de début de carrière. Il aspirait au vedettariat américain. De cette petite analepse, il tire une détermination renouvelée, celle de redoubler d'ardeur pour vaincre son adversaire. Voilà un des renversements de situation qui mèneront au dénouement de l'intrigue.

Dès la première prolepse, le boxeur se projetait à la fin du dixième round, où il allait sans doute être mis K.O. Selon lui, son échec était une certitude : « Je sais bien qu'il va me défigurer / Je le sais bien / Je sais bien qu'il va me défigurer, je le sais<sup>116</sup> ». Cependant, les autres prolepses montrent la nouvelle détermination du personnage-narrateur à gagner son combat. Au huitième round, le boxeur reconstruit son moral de vainqueur. Il regagne du terrain sur le ring. La première strophe témoigne de son mieux-être : « Je vis, je bebop<sup>117</sup> ».

<sup>114</sup> Daniel Bélanger, « Round 4 », v. 56-60.

<sup>115</sup> Daniel Bélanger, « Round 5 », v. 3-5.

<sup>116</sup> Daniel Bélanger, « Round 2 », v. 10-11.

<sup>117</sup> Daniel Bélanger, « Round 8 », v. 3.

Dans la seconde strophe, il affirme qu'il s'est débarrassé de la peur de son adversaire : « Je ne le crains plus / Ni lui ni moi qui saigne / Sur le ring, dans mon jus / Tout con qu'il est qui règne<sup>118</sup> ». Les deux strophes suivantes expliquent comment se termineront les combats du narrateur, celui qu'il mène contre lui-même comme celui face à son adversaire. Le boxeur reconquerra sa vie, reprendra possession de son existence. Il récupère son courage, se tient droit, se sent entier. Il réussit à prendre l'attaque dans le combat, car il ressent une certaine paix intérieure :

Je n'entends plus rien  
Ni frère, ni père, ni moi en dedans  
Ni rien de mes balbutiements  
Je frappe et me fais frapper  
Je danse et nous fais valser  
J'encaisse et casse à tout casser  
Je donne à tout damner<sup>119</sup>.

La chanson se termine quand le personnage-narrateur porte son regard vers la fin du match, vers l'avenir. Il se répète de toute sa volonté qu'il « faudra bien en finir<sup>120</sup> ». Insérées dans les chansons, ces prolepses représentent les rêves du boxeur, ce qu'il fera une fois son dernier combat terminé, pendant sa retraite. Enfin, le dixième round n'en est pas un de combat. C'est la situation finale. Le boxeur quitte le ring, le vestiaire et la profession : « Les poules pourront pondre maintenant des poules avec des dents / Avant qu'on ne me renvoie dans l'arène, à feu et à sang<sup>121</sup> ». Il expose son grand projet d'avenir; il veut oublier le monde de la boxe pour apprendre à vivre : « Je pars sentir la vie me toucher / La sentir sans me défendre / Commencer d'abord par l'aimer / Puis, peu à peu l'apprendre<sup>122</sup> ». Ce sera sans doute un

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, v. 6-9.

<sup>119</sup> *Ibid.*, v. 26-31.

<sup>120</sup> *Ibid.*, v. 34.

<sup>121</sup> Daniel Bélanger, « Round 10 », v. 3-4.

<sup>122</sup> *Ibid.*, v. 11-14.

travail de longue haleine. Il s'agit d'un autre combat à entreprendre, au nombre de rounds indéterminé, dans le ring du quotidien.

En somme, bien que l'action de boxer soit mise à l'arrière-plan et qu'il se dévoue plutôt à décrire le monologue intérieur du protagoniste, Daniel Bélanger utilise la linéarité progressive par souci de réalisme, afin de présenter le plus fidèlement possible le combat de boxe qu'il met en scène. On pourrait même dire que le combat est raconté en temps réel. Chaque chanson dure en moyenne trois minutes, la durée réelle d'un round de boxe. Le temps du récit est égal au temps de l'histoire. Chaque chanson, puisqu'elle raconte un round, est un segment autonome de l'histoire, mais ne prend véritablement son sens que lorsqu'elle est lue ou écoutée avec les autres chansons qui composent l'album.

### **C - Se retrouver ailleurs**

Maintenant que je possède une vue d'ensemble de la construction de deux albums conceptuels, je suis en mesure d'effectuer un retour sur mes propres textes de chanson. En guise de préambule, quelques mots sur leur forme. Si la rime est présente, elle est accidentelle et inhabituelle, car j'ai préféré construire les rythmes de mes vers sans m'imposer cette contrainte. L'organisation de mes textes est inégale. Je répète parfois des strophes entières pour en faire des refrains, comme dans « Sitges », « L'Eixample l'été » et « Rêverie ferroviaire ». Toutefois, dans plusieurs autres chansons, comme « Cataclysme », « Montpellier » et « Oberammergau Blues », j'use d'anaphores plus subtiles, car je ne récris qu'un vers. J'ai aimé jouer avec le ton et le style des chansons pour personnaliser la description de certains lieux, pour en faire une représentation des états d'âme de mon personnage. Et pour personnaliser davantage la narration, j'ai souvent eu recours à la

translation, c'est-à-dire que j'ai transformé des adjectifs en substantifs. Des vers tels que « Je veux / remplir le quotidien / d'extraordinaire anodin<sup>123</sup> » et « Un mannequin de friperie / Muet au milieu de criards / Sourit d'un timide éclatant<sup>124</sup> » caractérisent la voix de mon protagoniste.

Je dois mentionner, maintenant, mon choix d'entreprendre mon récit au passé. Les deux premières strophes de « Cataclysme » racontent une idylle unique, idéalisée. Un renversement s'opère à la troisième strophe. Le présent et des métaphores à connotation météorologique sont utilisés pour décrire une situation insoutenable tissée de malentendus. Il est à noter qu'à quelques exceptions près, le présent demeurera le temps de la narration tout au long du récit.

La première pièce de l'album donne ainsi en cinq strophes la situation initiale et l'élément déclencheur de l'intrigue. Le protagoniste féminin de mon récit, aussi narratrice, se trouve dans une relation malsaine et s'adresse, à la deuxième personne du singulier, à un antagoniste masculin. Les conséquences désastreuses de cette relation sur la narratrice sont évidentes. Je les décris grâce à plusieurs métaphores à connotation météorologique qui ont préséance sur la description des personnages. Dans la chute de la chanson, c'est-à-dire les deux derniers vers, ce personnage décide de partir.

J'ai tenté d'apporter des précisions à l'histoire au cours des pièces suivantes. « Je fuis je refuse (I) », « Carte postale » et « Sitges » montrent comment la narratrice entend se remettre de cet échec amoureux. Le « tu » de la première pièce demeure le destinataire des chansons. Malgré son départ, la narratrice demeure très attachée à ce personnage dont elle ne dit encore rien. Elle lui écrit des cartes postales, lui parle dans son journal. Elle qualifie ce

<sup>123</sup> « Je fuis je refuse (I) », p. 10, v. 10-12.

<sup>124</sup> « Cinq photos », p. 40, v. 1-3.

lien de problématique : « Je te parle encore trop / Dans les cartes postales / Qui ne partiront pas<sup>125</sup>. » De plus, tout au long du récit, la narratrice fera référence aux personnages qu'elle rencontre et dont elle parle à la troisième personne du singulier, comme si elle refusait ou était incapable de s'adresser à une autre personne que son ancien amant. Elle cherche donc à déconstruire cette relation, à s'en défaire complètement. Ce processus passe par un voyage en Europe et des expériences nouvelles. Son émancipation l'amènera à remettre en cause son identité. Elle en viendra par la même occasion à se redécouvrir. J'ai inclus en détail dans le refrain de la quatrième pièce, « Sitges », la quête que la narratrice doit accomplir pendant son voyage. Elle souhaite nourrir sa passion, la photographie. Elle veut également rêver d'un autre homme. C'est ainsi qu'elle pourra se détacher du personnage qu'elle a quitté. J'ai annoncé ainsi les actions qui composent le nœud du récit.

Seulement, la locutrice a sous-estimé son deuil. Avec « Oberammergau Blues », je montre le coût du départ, de la rupture. Cette chanson, qui prend la forme d'un monologue intérieur, présente au lecteur l'occasion d'en apprendre davantage sur le protagoniste. Les divertissements et le tourisme ne permettent plus à la narratrice de refouler ses émotions. Elle exprime son incapacité à se plonger dans un nouvel environnement ou de l'apprécier, car elle ressent le poids de l'absence de son ancien amant. C'était un confident, un mentor. Elle se rend compte de l'ampleur de son importance, de la place qu'il prenait dans sa vie. Dans un cadre aussi féérique que la campagne bavaroise, les clichés qui composent sa conception de l'amour lui sautent aux yeux. De plus, son amant est devenu un être quasi fantomatique qui la hante partout où elle va. Presque immédiatement vient l'urgence de s'en défaire une fois pour toutes. Pour ce faire, la narratrice sent qu'elle doit se retrouver et se prouver sa force. Elle

---

<sup>125</sup> « Carte postale », p. 11, v. 3-5.

décide de gravir une montagne, épreuve qui, selon elle, demande autant de force physique que mentale. La vue du sommet lui confirme qu'elle peut avoir confiance en ses moyens.

J'ai voulu imposer, dans le ton des chansons suivantes, une détermination évidente. Dans « Je fuis je refuse (II) », la narratrice se donne les moyens d'accomplir sa quête. Elle énonce une philosophie de vie à adopter, celle de « donner sa chance au changement / ne plus marcher à reculons / même pour aller de l'avant<sup>126</sup> ». Dans « Comme elle », l'héroïne fait la connaissance d'une femme qu'elle considère comme extraordinaire et en fait un modèle à suivre. Cet événement se passe dans le train à la fin du voyage. Les personnages sont en mouvement, en transition, et sont près de leur destination finale. Dans « Cinq photos », la narratrice réussit à rêver d'un autre. Cette chanson contient une description physique et psychologique de ce nouveau personnage secondaire. La narratrice décrit aussi les bars dans lesquels ils sortent, ainsi que le contexte de leur rencontre. Aussi superficiel ce contexte puisse-t-il paraître, le nouveau personnage masculin a tout de même un effet sur la narratrice, l'effet qu'elle espère depuis le début de son voyage. Cet adjuvant lui permet de voir naître et d'alimenter de nouveaux fantasmes, de sortir du cercle vicieux des souvenirs dans lequel elle s'était enfermée. Elle commence à tourner son regard vers l'avenir. Ainsi s'annonce le dénouement de l'histoire.

Après sa rencontre avec ce nouveau personnage à Munich, la narratrice a peine à quitter cette ville pour rentrer chez elle. Selon sa description de la ville, elle aimerait rester plus longtemps, peut-être même s'y établir : « Résistons au rêve / De troquer notre passeport<sup>127</sup> ». Néanmoins, l'héroïne part et fait une dernière escale à Paris. Elle laisse les cartes postales qu'elle a adressées à son ancien amant sur un banc brisé au cimetière du Père

<sup>126</sup> « Je fuis je refuse II », p. 39, v. 14-16.

<sup>127</sup> « Quitter Munich la nuit », p. 45, v. 23-24.

Lachaise. La canicule parisienne indique qu'il s'est passé quelques mois depuis le départ de la narratrice, en avril. Un changement dans la narration symbolise le succès de sa quête : laisser derrière elle son échec amoureux. Un narrateur omniscient trouve les cartes postales au cimetière. La narratrice n'est plus là et ne ressent plus le besoin de se décrire en train d'abandonner ses cartes postales. Elle est partie et on peut constater toute la distance qui s'est insérée entre elle et son passé. La situation finale demeure donc implicite, mais des indices semés dans les dernières chansons en révèlent quelques éléments. L'avenir s'annonce ensoleillé pour la narratrice qui a adopté une nouvelle philosophie de vie plus positive et a trouvé un modèle féminin fort. De plus, à travers des expériences culturelles et personnelles enrichissantes, elle a su recouvrer sa force de caractère et refaire son indépendance.

Dans un autre ordre d'idées, la sixième chanson de *Bagage excédentaire*, un récit de rêve, montre l'importance de l'imaginaire de la narratrice. Le titre et le refrain indiquent qu'elle s'est endormie dans le train, au son monotone des rails. Le personnage principal de ce récit de rêve, Svetlana, nom qui signifie lumière en polonais, est récemment devenue veuve et vit son deuil. Elle effectue un trajet au sommet du monde pour se débarrasser de « son cerf-volant sarcophage / mort de trop de bon temps<sup>128</sup> ». Ce récit est une mise en abyme de la quête de la narratrice, qui fait également le deuil d'un amant en entreprenant un voyage, mais qui veut surtout oser passer à autre chose.

Bien que je ne présente pas de portrait physique du protagoniste dans l'album, j'ai fait en sorte qu'on puisse dégager des chansons son portrait psychologique. Cette femme se bat pour tenter de rectifier des situations. Néanmoins, elle s'enfuit très loin pour se divertir et oublier. Même fatiguée, elle demeure fouguese, à un point tel qu'elle en tombera malade, comme le montre « Lit de camp / Chambre rouge ». Sociable, elle rencontre des personnes

---

<sup>128</sup> « Rêverie ferroviaire », p. 22, v. 25-26.

intéressantes qui peuplent ses chansons. C'est d'ailleurs à travers ces personnages secondaires, qui se veulent des miroirs, qu'on apprend vraiment à connaître la locutrice.

J'aborde le thème de la solitude et le situe dans le contexte du voyage dans le premier couplet de « Sitges », repris à la fin de la chanson :

Voici une vérité de voyage :  
 Qui sait tirer une chaise  
 Décapsuler une bière  
 Si parti solitaire  
 Ne le restera pas<sup>129</sup>

Selon la narratrice, les autres voyageurs solitaires sont faciles d'approche et font de bons compagnons temporaires. Cette pièce met en scène pour la première fois un des personnages miroirs du récit. Il s'agit d'un autre voyageur solitaire qui passe une journée en compagnie de la narratrice. Elle en fait une description physique (il est vêtu tel une « carte de mode / *star underground*<sup>130</sup> »), mais surtout psychologique à laquelle elle s'identifie :

Pragmatiques par défaut  
 Les pieds dans le sable  
 Mais lunatiques au soleil  
 La tête en l'air  
 Et les yeux photographes<sup>131</sup>.

Plus tard, « Montpellier » met en scène un autre Canadien envers lequel la narratrice éprouve beaucoup de curiosité. Il la fait voyager davantage en lui parlant de la ville où il habite, Vancouver, et en lui faisant découvrir la côte ouest canadienne.

À Venise, la narratrice rencontre un autre personnage secondaire masculin qui devient son miroir. J'ai tenté de rendre ce reflet plus clair en reprenant les deux premières strophes à la première personne du singulier pour clore la chanson. La narratrice se compare donc à un homme qui « titube entre les Europes / Son identité quasi en crise / [qui] théorise son

<sup>129</sup> « Sitges », p. 13, v. 1-5.

<sup>130</sup> *Ibid.*, v. 7-8.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 14, v. 26-30.

patriotisme / Comme une science romantique<sup>132</sup> ». Or, la narratrice erre aussi en Europe à la recherche d'une identité plus forte, de plus d'indépendance et d'un certain oubli. J'explique, dans la dernière strophe, le contexte de cette rencontre. Ce couplet amène à comprendre que les deux personnages résident dans la même auberge et qu'ils se sont parlé sur le trottoir avant le couvre-feu. Par ailleurs, la description physique de ce personnage est plus précise que celle à laquelle ont eu droit les autres personnages secondaires masculins. Je souhaitais que l'on sente ainsi que les liens de ressemblance entre la narratrice et ce personnage sont plus forts. J'ai voulu montrer, en somme, que ces rencontres impromptues aident la narratrice à faire le point sur son état d'esprit.

Le personnage secondaire le plus important, néanmoins, s'avère une passagère qui partage un compartiment de train et inspire à la narratrice un modèle à suivre. Cette femme d'âge mûr, forte, indépendante et entière, prend la place, pour un temps, des personnages secondaires masculins qui ont la fonction de miroir. Bien que, dans le refrain, la narratrice parle au futur en affirmant son désir de ressembler à cette femme, elle met l'accent, en examinant cette dame, sur les qualités qui demeurent importantes à ses yeux, des qualités qu'elle possède déjà. Le regard qu'elle porte sur cette femme définit celui qu'elle portera désormais sur elle-même. Comme il est important de rêver d'un autre, pour stimuler son imagination et se refaire confiance, ainsi que de laisser derrière le passé, il est crucial de grandir en maintenant son bonheur et sa naïveté intacts, de devenir une personne entière et accomplie. Ce modèle devrait l'aider à mettre en pratique les résolutions énoncées dans les deux parties de « Je fuis je refuse ».

« Cataclysme » amène les thèmes principaux du récit. Je crois que l'échec amoureux et le départ sont des occasions de traiter de la solitude sous plusieurs de ses formes. De plus,

---

<sup>132</sup> « Serenissima repubblica di Venezia », p. 30, v. 17-20.

une narration autour du voyage devient une occasion d'explorer les liens que peuvent entretenir les thèmes et les lieux d'un récit. Bien que, dans « Je fuis je refuse », la narratrice mentionne qu'elle se situe « sur l'autre continent<sup>133</sup> », la pièce suivante, « Carte postale », révèle les lieux de l'action. La narratrice se trouve en Europe depuis quelques jours, plus précisément en Provence. Ses références à la ville rose et au Moyen Âge indiquent qu'elle a passé du temps à Toulouse et à Carcassonne. Je mentionne également que l'écriture occupe une place importante pour la narratrice. Selon elle, la rédaction de chaque carte postale devient un « petit *trip* de plume<sup>134</sup> », ce qui explique les formes variées des chansons, la longueur et le style qui varient.

La chanson suivante porte le nom d'un lieu. Sitges est une petite ville balnéaire en banlieue de Barcelone. Je désirais faire comprendre que la narratrice se promènera à travers toute l'Europe et que chaque nouvelle chanson pourra correspondre à un nouveau lieu. Il sera souvent nommé, décrit ou parfois plutôt suggéré. La durée du séjour dans chaque ville est rarement indiquée, même si dans « Montpellier », on sait que le retour en France ne dure que quelques heures, le temps d'une escale.

L'ordre des chansons montre que la narratrice ne passe pas beaucoup de temps dans chaque ville et qu'elle ne suit pas d'itinéraire précis. De plus, dans « Montpellier » toujours, un vers de la dernière strophe révèle le moyen de transport que la narratrice emprunte : le train. Dans cette chanson, le thème de l'écriture redevient important. Les deux personnages profitent de leur escale pour mettre à jour leur journal et rédiger quelques lettres. Ils essaient également de mieux communiquer en traduisant quelques mots. En outre, par l'entremise du

---

<sup>133</sup> « Je fuis je refuse », p. 10, v. 5.

<sup>134</sup> « Carte postale », p. 11, v. 2.

vers « veuve ou vieille fille<sup>135</sup> », la narratrice aborde encore une fois le thème de la solitude, mais sous un autre angle. Je voulais qu'une femme seule soit perçue comme libre, la solitude de l'état de veuve ou de vieille fille n'étant pas un fardeau, mais plutôt une occasion de se réaliser. Avant sa rencontre avec cette femme, la narratrice hésite entre la valeur positive ou négative de la solitude. Ce nouveau personnage lui permet de prendre position au sujet de ses sentiments.

Par ailleurs, sans qu'ils soient personnifiés, j'ai tenté de laisser les lieux du récit prendre autant d'importance que certains personnages. Dans « Bagage excédentaire », le cimetière du Père Lachaise, lieu de culte et populaire attraction touristique, permet, en l'absence du « je » énonciateur, de souder les deux plus grands thèmes du récit, le voyage et le deuil. Les tombes, le silence et l'immobilité, motifs du deuil, se trouvent dans le texte. Les cartes postales, symboles du voyage et de la correspondance, important moyen de communication, sont mises en évidence. En outre, la ville de Venise se transforme dans « Serenissima repubblica di Venezia ». Le clocher de la basilique San Marco s'élève au-dessus de la ville et, comme un sage protecteur, veille sur les voyageurs. La ville « vit en sourdine<sup>136</sup> » et ses lumières nocturnes dansent avec les vagues dans les canaux. Il en va de même dans « L'Eixample l'été » où la narratrice se promène dans le quartier bourgeois de Barcelone et se plaît à animer les maisons de Gaudi. Casa Batlló et Casa Pedrera deviennent des personnages mythologiques, une hydre et une déesse. Ce sont des personnages féminins forts, imposants et autoritaires, voire effrayants.

Dans d'autres pièces, comme « Lit de camp, chambre rouge », j'ai fait appel aux sens. En effet, la narratrice, malade, relate son expérience de la ville de Rome étendue sur un lit de

<sup>135</sup> « Comme elle », p. 37, v. 9.

<sup>136</sup> « Serenissima repubblica di Venezia », p. 29, v. 5.

camp dans une chambre d'auberge. Elle ne peut pas participer aux activités touristiques typiques. Aux prises avec les effets secondaires des médicaments, elle est sensible aux bruits qui l'entourent, ceux de la ville ainsi que ceux des employés et des pensionnaires de l'auberge. Elle reconstruit ce va-et-vient et raconte sa journée.

Pour faire de *Bagage excédentaire* le récit de voyage complet que je m'imaginai, il a fallu donner autant d'importance au tourisme qu'à l'introspection du personnage principal. Les nombreux personnages, les longueurs et les tons variables des textes, les lieux qui se multiplient témoignent de la liberté que je me suis donnée lors de l'écriture de cet album, ce qui explique sans doute non seulement les ressemblances qu'il partage avec *Le voyage* et *Déflabore*, mais aussi les différences.

#### 4. Retours et comparaisons

*Bagage excédentaire* partage plusieurs similitudes avec les albums conceptuels de Paul Piché et de Daniel Bélanger. Bien que cela ne soit pas une caractéristique de l'album conceptuel, tous les textes s'éloignent de la forme canonique de la chanson pour adopter une forme plus libre. Dans les trois cas, personnage principal et narrateur se confondent. Les locuteurs utilisent le présent et la première personne du singulier. Ils personnalisent la narration au point d'en faire presque un monologue intérieur. Le récit prend forme en ordre chronologique. Les différents épisodes du récit orientent le découpage des pièces de l'album. Une quête, celle de la victoire, celle du voyage ou celle du deuil, propulse la narration. Bien que dans *Le voyage*, en comparaison aux deux autres albums, l'intrigue soit moins explicite et beaucoup plus suggérée, on peut dégager le plan quinaire des trois albums. Chaque personnage principal possède ses adjuvants et ses opposants. Parfois, il s'oppose à lui-même. Le lecteur possède une certaine description du personnage principal qu'il peut construire tout au long de l'album. Chaque personnage subit des changements psychologiques importants qui contribuent au dénouement de l'histoire. Même si les grands thèmes des récits diffèrent, ils sont tout de même présents tout au long des albums et dans chacune des chansons. Les trois albums respectent donc la taxinomie de l'album conceptuel définie par Marianne Tatom Letts : ils sont transcendés par une thématique et racontent les épreuves à travers lesquelles passe un personnage qui évolue.

Cela dit, les intrigues des albums conceptuels diffèrent. Dans *Déflaboxe*, un boxeur tente de gagner son dernier combat. Dans *Le voyage*, un homme part à la recherche d'une plus grande maturité. Dans *Bagage excédentaire*, j'ai raconté l'histoire d'une femme qui voyage dans le but de se défaire d'un échec amoureux et de reconstruire sa personne. Étant

donné ces intrigues contrastantes, les thèmes du récit s'éloignent aussi. Dans *Déflaboxe*, les thèmes du combat, de la violence et de l'échec résonnent dans chaque chanson. Dans *Le voyage*, l'amour, la tristesse et la sagesse orientent la quête du protagoniste. Dans *Bagage excédentaire*, la solitude, le deuil et le voyage s'incarnent de différentes manières dans chaque texte.

La longueur s'avère la principale différence entre les albums. Tandis que *Le voyage* et *Déflaboxe* présentent neuf et dix textes respectivement, *Bagage excédentaire* en contient vingt. En outre, j'accorde beaucoup plus d'importance aux lieux du récit, intimement liés aux thèmes. Les personnages secondaires y assument également un plus grand rôle. Leur description sert à refléter le portrait du protagoniste, alors que Paul Piché et Daniel Bélanger ne mentionnent que brièvement ceux qui aident ou s'opposent à leur héros.

Par ailleurs, dans mon album comme dans *Le voyage*, chaque chanson constitue un segment autonome de l'histoire qui prend tout de même son sens dans le contexte et la cohérence de l'album en entier. Par contre, bien que chaque chanson de *Déflaboxe* présente un round complet, il semble difficile de concevoir chacun de ces rounds séparément. Les chansons de *Déflaboxe* dépendent donc davantage de l'album que celles des deux autres œuvres. Cet album est aussi le seul à présenter un antagoniste clair et actif tout au long du récit : l'adversaire du boxeur. Dans les deux autres cas, les opposants demeurent passifs. Le protagoniste doit combattre la partie de lui-même qui l'empêche d'avancer; il doit vaincre ses insécurités pour terrasser son adversaire dont les coups sont bien réels. Dans *Le voyage* et *Bagage excédentaire*, les anciens amants sont absents.

Certes, ils agissent sur les protagonistes en habitant leurs pensées, mais ils ne déploient pas d'efforts en vue de les vaincre. Les protagonistes accomplissent seuls une quête personnelle et intérieure.

## CONCLUSION

À l'intérieur du cadre de l'album conceptuel tel que David Owen Montgomery et Marianne Tatom Letts l'ont défini, il existe plusieurs récits possibles et de nombreuses manières de les raconter. J'ai pu le constater, dans un premier temps, lors de l'écriture de mon album conceptuel, *Bagage excédentaire*, et dans un deuxième temps, lors de l'analyse de deux albums conceptuels, *Le voyage de Paul Piché* et *Déflaboxe* de Daniel Bélanger. Le nombre de chansons et leur ordre, la construction des personnages, la narration, les thèmes et les lieux sont des éléments du récit présents dans l'album conceptuel.

Au terme de ma double démarche créatrice et analytique et forte du retour critique sur mon processus créateur, je souhaite, en guise de conclusion, faire état d'un certain nombre de remarques.

J'ai compris que mon processus créateur relève d'intuitions et d'impressions dont la mise en mots difficile devient presque un processus physique, c'est-à-dire qui passe davantage parfois par le mouvement de la main sur le papier, la calligraphie, les images et les sons que forment les mots que par leur sens propre.

Par ailleurs, le motif de la carte postale que j'ai souvent employé sert de repère concret au milieu d'un univers de connotations. Il montre que l'histoire de *Bagage excédentaire* est une représentation, une image, plutôt que la traduction littérale d'une pensée.

Sur le plan esthétique, les formes libres et variées m'ont offert une nouvelle manière de mettre en valeur mon écriture et de présenter mes thèmes favoris, le voyage et la solitude. Mes choix lexicaux, syntaxiques et stylistiques (par exemple, la translation, l'anaphore en guise de refrain, l'assonance et l'allitération plutôt que la rime, l'utilisation parcimonieuse d'autres langues et la prose) m'ont permis de constater que la chanson peut prendre énormément de liberté, qu'elle peut faire éclater sa forme canonique, sans sortir de son cadre générique. Cela dit, je constate tout de même dans les textes de Paul Piché et de Daniel Bélanger, comme dans les miens d'ailleurs, que la rime, même occasionnelle, semble inévitable. Serait-elle, de fait, consubstantielle aux textes de chanson ?

Enfin, j'ai appris l'importance de la réécriture, tous mes textes ayant connu au moins trois versions. Cette remarque peut étonner dans la mesure où la réécriture fait (ou devrait faire) partie intégrante du processus créateur. Or, ce travail de déconstruction et de reconstruction m'a donné confiance en mon écriture. Réécrire ainsi mes textes (sans passer des années et des années à les peaufiner) m'a permis de les laisser aller et d'accepter l'épreuve du regard critique des autres.

Sur un autre plan, un album conceptuel n'est pas complet sans musique. Dans ce contexte, les mélodies et les accompagnements se doivent de soutenir les textes et, comme eux, de raconter la même histoire. Avant d'entreprendre d'autres projets d'écriture, je vais devoir en apprendre davantage sur la composition musicale afin de pouvoir expérimenter la création d'une trame sonore pour un album conceptuel. Comme les manières de construire un récit à l'aide de chansons sont nombreuses, j'anticipe que les manières possibles de raconter une histoire en musique le seront également. C'est ce que les factures musicales du *Voyage* et

de *Déflaboxe*, qui diffèrent énormément, me permettent de penser. Tandis que Paul Piché reste fidèle à sa guitare acoustique, Daniel Bélanger crée des ambiances électroniques.

Des artistes québécois continuent à produire des albums conceptuels. *La forêt des mal-aimés* de Pierre Lapointe en est un bon exemple. Chaque texte décrit la forêt, ses habitants et leur mode de vie. Dans les arrangements musicaux, on trouve des bruits que l'on pourrait attribuer à la nature et aux animaux. La pochette présente l'auteur-compositeur-interprète entouré d'arbres, et tous les éléments de ce concept sont représentés sur scène en spectacle. Je souhaite à mon tour tenir le pari esthétique que nécessite chaque forme d'art liée à un album conceptuel. Je pense ici à la conception de la pochette, qui doit refléter et prolonger la double dimension textuelle et musicale d'un album conceptuel, de même qu'à la mise en scène, qui représente un défi artistique considérable.

C'est dire que de l'écriture à la scène, un album conceptuel se situe au carrefour de plusieurs formes d'art que je souhaite idéalement maîtriser de manière égale. Nul doute que ma thèse constitue une étape et non une fin en soi.

## Bibliographie

### 1. Livres et articles théoriques

#### A. Livres

- BARTHES, Roland *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 192 p.
- BERGEZ, Daniel (s. la dir. de), *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 192 p., notamment, D. Bergez, « La critique thématique », p. 96-120.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 290 p.
- GLAUDES, Pierre et Yves REUTER, *Le personnage*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1998, 128 p.
- LIOURE, François, *Construction / déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX<sup>e</sup> siècle*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993, 122 p.
- TIFFENEAU, Dorian (s. la dir. de), *La narrativité*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, 271 p., notamment Paul Ricœur, « Pour une théorie du discours narratif », p. 1-68.
- TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes, Questions de méthode*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Arguments et documents », 1981, 145 p.

#### B. Articles

- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1-27.
- BREMOND, Claude, « Concept et thème », *Poétique*, n° 64, 1985, p. 415-423.
- GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, n° 8, 1966, p. 158-169.
- JALLAT, Jeannine, « Lieux balzaciens », *Poétique*, n° 64, 1985, p. 473-481.
- METZ, Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, n° 8, 1966, p. 126-130.
- PAVEL, Thomas, « Le déploiement de l'intrigue », *Poétique*, n° 64, 1985, p. 455-461.
- PRINCE, Gerald, « Thématiser », *Poétique*, n° 64, 1985, p. 425-433.

TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 131-157.

## 2. Livres et articles sur la chanson

### A. Livres

GIROUX, Robert (s. la dir. de), *En avant la chanson*, Montréal, Triptyque, 1993, 249 p.

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

\_\_\_\_\_ (s. la dir. de), *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987, 238 p.

HOLM-HUDSON, Kevin, *Progressive Rock Reconsidered*, New York, Routledge, 2002, 280 p., notamment Deena Weinstein, « Progressive Rock as Text: The Lyrics of Roger Waters », p. 91-109.

LÉGER, Robert, *La chanson québécoise en questions*, Montréal, Québec Amérique, 2003, 141 p.

PIRENNE, Christophe, *Le rock progressif anglais: 1967-1977*, Paris, Honoré Champion, 2005, 354 p.

### B. Articles

GIROUX, Robert, « L'heptade d'harmonium ou L'heptade d'Harmonium », *Urgences*, n° 26, 1989, p. 56-63.

PERRON, Gilles, « La chanson narrative : L'histoire de Buck », *Québec français*, n° 132, hiver 2004, p. 38-39.

## 3. Thèses

MONTGOMERY, David Owen, « The Rock Concept Album: Context and Analysis », thèse de doctorat, University of Toronto, Graduate Department of Music, 2002, 377 f.

LETTS, Marianne Tatom, « "How to disappear completely": Radiohead and the resistant concept album », thèse de doctorat, The University of Texas at Austin, 2006, 188 f.

## 4. Dictionnaires

*Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997.

VAN GORP, Hendrick *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2001.

## 5. Sites Web

OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Grand dictionnaire terminologique*, site Web, <[www.granddictionnaire.com](http://www.granddictionnaire.com)>.

CROSS, Alan, « How to Talk Like a Rock Snob 6 », *The Ongoing History of New Music*, site Web, segments 2 et 3, <[http://www.edge102.com/station/ongoing\\_history\\_of\\_new\\_music.cfm?rem=49481&page=1&arc=2](http://www.edge102.com/station/ongoing_history_of_new_music.cfm?rem=49481&page=1&arc=2)>

## 6. Albums

BÉLANGER, Daniel, *Déflaboxe*, Audiogram, 2003.

PICHÉ, Paul, *Le voyage*, Audiogram, 1999.

## Table des matières

<b>Résumé</b>	p. ii
<b>Remerciements</b>	p. iii
<b>Introduction</b>	p. 1
 <i>Bagage excédentaire</i>	 p. 7
Cataclysme	p. 8
Je fuis je refuse (I)	p. 10
Carte postale	p. 11
Sitges	p. 13
L'Eixample l'été	p. 16
Montpellier	p. 19
Rêverie ferroviaire	p. 21
Touriste blasée	p. 23
Lit de camp chambre rouge	p. 25
Best Western	p. 27
Serenissima repubblica di Venezia	p. 29
Le concert	p. 31
Oberammergau Blues	p. 33
Au sommet	p. 35
Comme elle	p. 37
Je fuis je refuse (II)	p. 39
Cinq photos	p. 40
Infatuation fugace	p. 43
Quitter Munich la nuit	p. 44
Bagage excédentaire	p. 46
 <i>Album narratif, album conceptuel</i>	 p. 47
1. Historique et définition de l'album conceptuel	p. 48
2. La critique littéraire et l'album conceptuel	p. 56
3. Analyses	
a. Voyage au centre de soi	p. 62
b. Au cœur du combat	p. 72
c. Se retrouver ailleurs	p. 83
4. Retours et comparaisons	p. 92

**Conclusion**

p. 94

**Bibliographie**

p. 96