

## Table des matières

<b>Introduction</b>	p. 1
<b>1. Chapitre 1 : L'identité culturelle</b>	p. 14
1.1. Le concept d'identité culturelle	p. 15
1.2. L'identité culturelle au Québec pendant la décennie 1990	p. 23
1.2.1. Le contexte économique	p. 23
1.2.2. Le contexte politique	p. 25
1.2.3. Le contexte socioculturel	p. 26
<b>2. Chapitre 2 : La chanson, vecteur de l'identité culturelle</b>	p. 21
2.1. Panorama de la chanson québécoise	p. 32
2.2. L'altérité au Québec	p. 44
2.2.1. L'altérité américaine	p. 45
2.2.2. L'altérité amérindienne	p. 55
<b>3. Chapitre 3 : Richard Desjardins entre mémoire collective et expression de la modernité</b>	p. 69
3.1. Portrait de l'artiste :	p. 69
3.2. La mémoire collective et le discours religieux	p. 70
3.3. Les formes de l'altérité	p. 81
3.3.1. L'altérité américaine	p. 81
3.3.2. L'altérité amérindienne	p. 98
3.4. L'imaginaire de la modernité	p. 112
3.4.1. L'ironie et la critique sociale	p. 113
3.4.2. L'ironie dans « Le bon gars »	p. 117
<b>Conclusion</b>	p. 127
<b>Bibliographie</b>	p. 133

## Introduction

Platon affirmait que pour contrôler un peuple, il fallait d'abord contrôler sa musique<sup>1</sup>. Ainsi, très tôt dans l'Histoire, la chanson a endossé un rôle social non négligeable en permettant non seulement de traduire notre identité, mais aussi de la construire. Il apparaît donc que la chanson dépasse sans contredit les frontières du simple divertissement. En tant qu'objet culturel, il est désormais souhaitable de l'étudier afin de mettre en lumière ses fonctions sociales. C'est dans cette optique que nous avons choisi d'étudier la chanson québécoise durant la décennie 1990 à travers le corpus d'un des auteurs les plus représentatifs de l'époque, Richard Desjardins.

## Recension des écrits

Bien que l'analyse de la chanson québécoise soit en expansion depuis quelques années, beaucoup de travail reste à faire afin de bien cerner l'univers chansonnier qui nous entoure. Au Québec, Robert Giroux est sans doute le chercheur s'étant le plus intéressé à la sphère musicale qui caractérise la province. Avec la parution de l'incontournable *Guide de la chanson québécoise*<sup>2</sup>, coécrit avec Constance Harvard et Rock Lapalme, il fut l'un des pionniers dans l'étude de la chanson québécoise. À l'aide d'un schéma d'analyse chronologique, l'ouvrage parcourt la chanson québécoise depuis la Première Guerre

---

<sup>1</sup>Platon, *La république*, 380 av. J.-C ; dans Denise Jodelet, *Représentations sociales et mondes de vie*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2015, p. 329.

<sup>2</sup> Robert Giroux, Constance Harvard et Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Tryptique, 1996, 179 p.

mondiale jusqu'aux débuts des années 1990. Cette entreprise remarquable ne permet toutefois pas d'exploiter en profondeur la fonction sociale de la chanson. C'est à la lumière de ce constat que nous avons choisi d'examiner l'identité culturelle telle qu'elle se manifeste à travers la chanson des années 1990.

Qui plus est, peu de spécialistes se sont penchés sur la chanson québécoise des années 1990 étant donné sa relative proximité avec l'époque d'aujourd'hui. En général, la majorité des ouvrages de référence les plus cités furent publiés soit durant la décennie 1990 ou peu de temps après. Outre l'ouvrage de Giroux et consorts, déjà cité, mentionnons encore *La Chanson québécoise en question*<sup>3</sup> dans lequel Robert Léger présente un tour d'horizon de la chanson francophone au pays en privilégiant l'approche questions-réponses qui concourt à rendre plus accessible la matière. Au même titre que celui de Giroux, cet ouvrage sera pour nous une référence essentielle afin de brosser le portrait de la chanson au Québec en lien avec sa fonction sociale. Parmi les chercheurs s'étant intéressés à la chanson québécoise, on compte également Bruno Roy, professeur à l'Université de Montréal et auteur de plusieurs ouvrages consacrés à la chanson dont *Panorama de la chanson québécoise* (1977), *Et cette Amérique chante en québécois* (1979), *Pouvoir chanter* (1991), etc. Particulièrement intéressant pour nous, Roy s'est aussi penché sur le lien unissant chanson et politique ; l'article « La chanson québécoise: entre le mal et le malaise ou Lecture politique de la chanson québécoise<sup>4</sup> » nous aidera à démontrer de quelles façons les chansonniers furent influencés par le contexte politique de leur époque.

---

<sup>3</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2005, 141 p.

<sup>4</sup> Bruno Roy, « La chanson québécoise: entre le mal et le malaise ou Lecture politique de la chanson québécoise » dans *La chanson en question(s)*, Robert Giroux (dir.), Montréal, Triptyque, 1986, p. 116.

Mentionnons aussi le mémoire de Philippe Alarie, *Chanson et identité : étude de la chanson émergente au Québec*<sup>5</sup>, où il s'intéresse plus particulièrement à la chanson du début des années 2000. Alarie parvient à démontrer le lien unissant chanson et identité à l'aide d'entrevues réalisées auprès de cinq artistes et deux spécialistes de la chanson. Empruntant une approche distincte de la nôtre, il en vient à valider l'hypothèse principale qui motive notre recherche : « Selon nous, la période actuelle est marquée par une reformulation identitaire particulièrement active<sup>6</sup>. » En ce sens, son étude est pour nous d'une grande utilité, notamment son panorama de la chanson québécoise ainsi que les paramètres de celle-ci.

### **Thèse et objectifs**

En somme, notre mémoire visera d'abord à démontrer que la décennie 1990 est caractérisée par un renouvellement de l'identité culturelle québécoise qui transparaît à travers la chanson de l'époque. Afin d'étayer cette hypothèse, nous avons choisis d'examiner les compositions parues durant la décennie 1990 de Richard Desjardins, sans doute l'un des auteurs-compositeurs-interprètes les plus emblématiques de la décennie. Pour ce faire, nous avons relevé les principaux concepts liés à l'identité culturelle dans les textes de l'auteur, soit la mémoire collective, l'altérité et l'imaginaire de la modernité

---

<sup>5</sup> Philippe Alarie, *Chanson et identité : étude de la chanson émergente au Québec*, thèse de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 185 p.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 7.

pour ensuite faire ressortir leurs différences en regard des décennies précédentes, lesquelles nous portent à affirmer que l'identité culturelle serait en mutation.

Les succès remportés par Desjardins ont attiré l'attention des chercheurs depuis plusieurs années. On compte parmi ceux-ci Carole Couture<sup>7</sup> qui s'intéresse à la réception de l'œuvre de l'auteur-compositeur-interprète. Elle réserve une partie de son mémoire à l'analyse des différents types de discours – historique, critique et amoureux – présents sur l'album *Tu m'aimes-tu*<sup>8</sup>. Ce dernier point recoupant notre analyse, il nous sera profitable sans toutefois être similaire puisque Couture ne fait qu'effleurer la question de l'identité culturelle québécoise laquelle, pour notre part, sera au cœur de notre démarche. Néanmoins, l'analyse qu'elle propose des chansons « Nataq » et « Les Yankees » nous a permis de mieux saisir la portée du message de l'auteur relativement à la question autochtone et américaine notamment en mettant au jour l'instance narrative dans chacune de ces compositions.

Jacques Julien, auteur de *Richard Desjardins, l'activiste enchanteur*<sup>9</sup>, se penche plus particulièrement sur « la mécanique de la mise en marché » de l'œuvre de Desjardins. Bien que son approche diffère de la nôtre, son analyse de la chanson « Lomer » nous a éclairée quant à la portée sociale de cette chanson en déchiffrant notamment le contexte médiéval dans lequel elle prend place. Julie Demanche s'intéresse quant à elle aux textes de Desjardins et leur mise en voix, c'est-à-dire à la façon dont l'auteur passe de l'écrit à

---

<sup>7</sup> Carole Couture, *Richard Desjardins : pluralité de la forme et du discours pour une réception mitigée*, thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, 1998, 198 p.

<sup>8</sup> Richard Desjardins, *Tu m'aimes-tu*, Fukinic, 1990.

<sup>9</sup> Jacques Julien, *Richard Desjardins, l'activiste enchanteur*, Montréal, Tryptique, 2007, 168 p.

l'oral en se concentrant sur les images qui favorisent la « parole conteuse<sup>10</sup> ». Bien qu'elle se penche principalement sur la mise en scène des spectacles, la partie qu'elle consacre à la mémoire collective dans l'œuvre de Desjardins vient appuyer notre hypothèse selon laquelle l'identité culturelle des Québécois serait en mutation en démontrant de quelle façon l'auteur se réfère à d'autres groupes ethniques afin de revisiter le passé historique des Québécois, idée que nous développerons plus en profondeur lors de notre analyse. En somme, à la lumière de ces différentes études portant sur Desjardins, il appert qu'aucune d'entre elles ne se concentre particulièrement sur la place qu'occupe l'identité culturelle dans les compositions de ce dernier. Ainsi, notre approche s'inspirant de l'histoire culturelle et de la cantologie apporte de nouveaux éléments quant à la vision personnelle de l'identité culturelle chez notre auteur, et permettra du même coup de mieux cerner ce concept substantiel qu'est l'identité culturelle au Québec.

### **Corpus et méthodologie**

L'approche cantologique<sup>11</sup> permet de cerner la façon dont l'identité culturelle se manifeste dans la chanson. Cette dernière approche, relativement nouvelle, étudie la chanson comme un genre littéraire à part entière en prenant en compte notamment le texte, la mélodie et l'interprétation. Or, notre analyse négligera deux aspects essentiels de la

---

<sup>10</sup> Julie Demanche, *La parole conteuse dans l'œuvre de Richard Desjardins*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, 143 f.

<sup>11</sup> Je reprends à mon compte ce terme mis au point par Stéphane Hirshi dans les nombreuses publications consacrées à la chanson française et francophone (Jacques Brel. Chant contre silence, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1995; La chanson en lumière, Colloque international des 24-27 avril 1996 tenu à l'Université de Valenciennes, Valenciennes, Camélia, 1997; Les frontières improbables de la chanson, Valenciennes, Camélia, 2001)

chanson (selon l'approche cantologique) dans une perspective littéraire et non pas musicale. Ainsi, nous porterons notre attention principalement sur le texte dans l'optique d'interroger la vision du monde de l'auteur en lien avec le contexte social de l'époque, les autres aspects étant hors de notre champ de compétence, bien que nous soyons consciente que la chanson implique divers autres phénomènes tels la mélodie, la performance, la voix qui définissent la chanson dans sa globalité. Notre approche s'inspire aussi en partie de l'histoire culturelle, laquelle étudie les « manières dont les hommes *représentent* et *se représentent* le monde qui les entoure<sup>12</sup> ». Autrement dit, il s'agit de l'« histoire sociale des représentations » qui, comme le souligne Jean-Yves Mollier, est une approche privilégiée pour l'analyse des œuvres littéraires, mais également pour « toute œuvre [...] à condition qu'elle contienne de la « littéarité », c'est-à-dire quelque chose qui fait que chacun, en la lisant ou l'entendant, sait qu'il est en train de s'immerger dans ce type d'univers<sup>13</sup> ». C'est pourquoi nous avons préféré la chanson à texte qui se prête davantage à une étude de ce genre.

La chanson à texte, qu'on nomme parfois «poétique» selon les essayistes<sup>14</sup>, s'avère donc être le genre par excellence en regard de ce type d'étude puisque, comme son nom l'indique, elle attire l'attention sur sa littéarité. Et si le texte littéraire se définit comme « l'expression et la mise en forme esthétique de représentations partagées par les membres d'une même communauté [et qu'il] véhicule des images dont la reconnaissance, à travers

---

<sup>12</sup> Jean-Yves Mollier, « Histoire culturelle et histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, 2003, p. 597-612.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Notamment dans Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui*, Montréal, Nuit Blanche, 1994, p. 322.

un triple mouvement de sublimation, de projection et d'identification, confère au lecteur une identité<sup>15</sup> », nous croyons que la chanson à texte peut également remplir cette fonction qu'on attribue d'emblée à la littérature.

La fonction littéraire de la chanson, dans le contexte d'un genre de diffusion populaire, comme la littérature, a aussi une portée sociale<sup>16</sup>. À ce propos, André Gaulin affirme que ce type de chanson est « un discours intertextuel qui constitue notre électrocardiogramme, les instantanés de nos vies collectives en vases communicants<sup>17</sup>.» Ainsi, la chanson à texte peut nous fournir divers indices quant aux idéaux d'un peuple, à son identité, elle participe aussi à la transmission d'une idéologie tout autant que le ferait un texte littéraire.

C'est à la lumière de ces caractéristiques propres à la chanson à texte que s'est imposé Richard Desjardins en tant que figure représentative du genre. Ce n'est donc pas par hasard s'il est considéré comme un poète dès le début de sa carrière solo<sup>18</sup>. Lui-même se définit en tant que tel : « Je suis fondamentalement un poète qui aime les choses graves, tragiques<sup>19</sup> ». En plus de la publication, en octobre 1991, d'un recueil de ses meilleurs textes chez VLB Éditeur, la critique littéraire a également contribué à légitimer le statut poétique des compositions de l'auteur. La littérarité attribuée à son œuvre en fait un candidat de choix pour l'étude de l'identité culturelle à travers la chanson québécoise. Les

---

<sup>15</sup> Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Éditions de Minuit, 1986, p. 2.

<sup>16</sup> Luc Collès et Monique Lebrun, « Littérature ethnique de jeunesse et dynamique identitaire dans des classes à forte proportion de jeunes issus de l'immigration », *Spirale - la grande aventure de monsieur bébé*, n°22, p. 215.

<sup>17</sup> André Gaulin, « L'enquête d'identité dans la chanson francophone d'Amérique », dans Claude Poirier, *Langue, espace, société: les variétés du français en Amérique du Nord*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 108.

<sup>18</sup> Nathalie Petrowski, « Richard Desjardins : poète pour une époque opaque », *le Devoir*, 15 septembre 1990. p. C1.

<sup>19</sup> Marie-Hélène Bergeron et Gilles Perron, « La musique, sa nature, sa poésie, sa culture », *Québec français*, n°82, été 1991, p. 89.

historiens de la culture considèrent que l'arrivée de Desjardins sur la scène musicale québécoise en 1990 inaugure une toute nouvelle ère pour la chanson québécoise, où le souci du texte et le genre acoustique sont privilégiés<sup>20</sup>, rappelant ainsi la formule chansonniers mise en place durant les années 1960.

## Présentation des parties du mémoire

Dans le premier chapitre, nous nous attachons à définir les fondements de l'identité culturelle en faisant ressortir les principaux dénominateurs communs aux multiples définitions ébauchées par les champs d'études qui recoupent notre objet. Charles Taylor et Patrick Charaudeau, ayant amplement étudié la question identitaire selon l'approche philosophique et sociologique, attestent que la mémoire collective, le concept d'altérité et l'imaginaire de la modernité sont des concepts inhérents à l'identité d'un groupe. Dans « L'identité culturelle entre soi et l'autre » portant principalement sur le concept d'altérité, Patrick Charaudeau explique que

Cette rencontre de soi avec l'autre se réalise à travers les actions que les individus accomplissent en vivant en société, mais également à travers les jugements qu'ils portent sur le bien-fondé de ces actions, de soi et des autres. Autrement dit, l'individu et les groupes construisent leur identité autant à travers leurs actes qu'à travers les représentations qu'ils s'en donnent. Ces représentations se configurent en imaginaires collectifs, et ces imaginaires témoignent des valeurs que les membres du groupe se donnent en partage, et dans lesquelles ils se reconnaissent ; ainsi se constitue leur mémoire identitaire<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Jolin Ferland, *Anatomie du succès de trois noms récents de la chanson québécoise: Daniel Bélanger, les Colocs et Richard Desjardins*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1996, p. 10.

<sup>21</sup> Patrick Charaudeau, « L'identité culturelle entre soi et l'autre », Actes du colloque de Louvain-la-Neuve en 2005, 2009, [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html> (page consultée le 21 novembre 2016).

Bien que Charaudeau relève un nombre important de type d'imaginaires collectifs<sup>22</sup>, nos recherches sur le sujet nous ont révélé que l'imaginaire de la modernité est l'un des concepts les plus influents dans la construction d'une identité culturelle puisque, comme le précise Charaudeau, celui-ci permet à une société, entre autres, de légitimer ses actions, d'évaluer ses valeurs du moment et d'entrevoir un futur meilleur<sup>23</sup>. En plus de ces concepts, les chercheurs s'accordent également pour dire que l'identité culturelle se construit selon un contexte et une époque précise. En ce sens, un bref portrait de la situation économique, politique et socioculturelle du Québec durant la décennie 1990 permettra de bien cerner le contexte dans lequel les textes de Desjardins ont vu le jour. Nous montrons dans ce mémoire que la décennie est marquée par une ouverture sur le monde due à la mondialisation en cours, à l'arrivée de nouvelles technologies et à l'augmentation du nombre d'immigrants.

Au deuxième chapitre, il s'agira de développer sur la manière dont la chanson s'est imposée, depuis les débuts de la colonie jusqu'à aujourd'hui, en tant que vecteur de l'identité culturelle au Québec. Nous nous pencherons plus particulièrement sur les manifestations de l'identité culturelle dans la chanson québécoise depuis les années 1960, époque à laquelle la production chansonnières du Québec s'est véritablement affirmée en dépassant les thèmes religieux et moralisateurs jusque-là privilégiés par les chansonniers. Ce panorama nous permettra non seulement de faire ressortir les principaux thèmes et

---

<sup>22</sup> Notamment ceux de l'espace, du temps, des relations sociales, du lignage, de la langue.

<sup>23</sup> Patrick Charaudeau, « De quelques imaginaires sociaux de la Modernité. Une prise de conscience pour une meilleure défense des identités linguistiques et culturelles », Actes du Colloque du Congrès de la FIPF à Lima, 2003, [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/De-quelques-imaginaires-sociaux-de.html> (page consultée le 21 novembre 2016).

enjeux qui sous-tendent les compositions chansonniers selon la période, mais également de constater leur évolution au fil des décennies puis de les mettre en relation avec ceux de la décennie 1990. La seconde partie de ce chapitre sera consacrée au concept d'altérité, lequel tient une part importante de l'identité culturelle des Québécois. Nous nous intéresserons d'abord à la représentation américaine chez les Canadiens français jusqu'aux années 1990 pour ensuite aborder la figure de l'Indien d'abord dans sa conception négative, puis celle positive. En ce sens, nous serons en mesure de démontrer que le rapport qu'entretiennent les Québécois avec les Américains et les Amérindiens se partage entre deux grandes attitudes : d'une part, on perçoit une volonté d'appropriation et de l'autre on exprime une peur de la dissolution identitaire.

Une fois les concepts mis en place, le troisième chapitre de notre mémoire portera sur l'analyse du répertoire de Desjardins paru durant la décennie 1990. Des chansons de quatre albums seront donc mises à l'examen : *Tu m'aimes-tu* (1990), *Les derniers humains* (réédition de 1992), *Richard Desjardins au Club Soda* (1993) ainsi que *Boom Boom* (1998). L'analyse s'emploie d'abord à relever les passages les plus pertinents en regard des éléments propres à l'identité culturelle du Québec (la mémoire collective, l'altérité et l'imaginaire de la modernité). Cette approche révèle un désir de changement quant aux référents liés à l'identité culturelle de la part de Desjardins et, par extension de celle des Québécois. Plus particulièrement, la religion tient une part importante dans la mémoire collective du Québec. Bien que la religion soit en déclin depuis la Révolution tranquille, la trace laissée dans la mémoire québécoise transparait à travers les textes de l'auteur, car, comme le soutient Jacques Palard, la religion est toujours bien vivante, mais différemment :

« Ce sont là les traits d'un catholicisme de référence (collective) plutôt que d'appartenance (individuelle), où se combinent mémoire des traditions et distance vis-à-vis de l'institution<sup>24</sup>. » Ainsi, l'analyse du discours religieux chez Desjardins, en tant que référent à la mémoire collective, manifeste une aversion certaine envers la question religieuse et le pouvoir qu'elle exerçait sur ses fidèles, laissant par le fait même sous-entendre que ce relent de mémoire québécoise est désormais désuet et archaïque. Qui plus est, les références religieuses reliées à l'amour n'impliquent pas de jugement négatif de la part de l'auteur parce que, entre autres, Desjardins érige l'amour au rang d'une religion. Autrement dit, si les auteurs-compositeurs-interprètes ont souvent critiqué la domination du catholicisme dans leurs compositions, Desjardins, pour sa part, critique plutôt l'ensemble des religions et y substitue l'amour comme valeur universelle. Cette nouvelle façon d'aborder le thème religieux vient ainsi appuyer notre hypothèse voulant que l'identité culturelle québécoise soit en plein changement au tournant des années 2000.

Par la suite, nous nous attachons à analyser le concept d'altérité. De fait, Desjardins tient un discours foncièrement antiaméricaniste en critiquant tant les Américains que leur mode de vie et leur culture. L'analyse de l'altérité américaine débouche sur une piste féconde dans la mesure où l'auteur relie constamment l'Histoire des Québécois à celle d'autres peuples ayant subi la domination culturelle et économique des Américains, laissant ainsi supposer que les Québécois auraient avantage à s'identifier à d'autres groupes ethniques opprimées plutôt qu'aux voisins du Sud. Cette nouvelle avenue proposée par

---

<sup>24</sup> Jacques Palard, « Religion et politique au Québec : entre distance et mémoire », dans Claude Sorbets et Jean-Pierre Augustin (dir.), *Valeurs de sociétés. Préférences politiques et références culturelles au Canada*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 48.

Desjardins – relevée également par Julie Demanche – appuie elle aussi notre hypothèse principale voulant qu’un renouveau identitaire soit en cours.

Desjardins étant reconnu comme ardent défenseur de la cause amérindienne, il apparaît essentiel de se pencher sur la figure de l’Amérindien. Deux chansons nous semblent cristalliser les enjeux culturels liés aux peuples des Premières Nations, « Nataq » et « Akinisi ». Son discours diffère à plusieurs égards de celui d’autres auteurs abordant le sujet amérindien puisque non seulement il redonne ses lettres de noblesse au peuple amérindien, mais vient ajouter à notre conception de l’identité québécoise. Cette façon tout à fait nouvelle d’aborder l’altérité amérindienne consolide également l’hypothèse d’une identité culturelle renouvelée pour les Québécois.

L’imaginaire de la modernité chez Desjardins est abordé à travers le prisme de l’ironie, un procédé efficace pour l’analyse de l’identité culturelle en raison de la critique sociale qui sous-tend son usage. Bien que l’utilisation de l’ironie ne soit pas exclusive aux années 1990, elle se fait plus présente en période de mutation, comme le souligne Malick Dancausa qui étudie l’ironie dans *L’Homme sans qualités* de Robert Musil : « [o]n peut constater que le concept d’ironie ressurgit toujours dans des contextes où cette réalité est ressentie comme une période de mutation, où le système de représentation du monde subit de fortes transformations<sup>25</sup>. » Chez Desjardins, l’ironie vise à remettre en question un certain mode de vie « politically correct », une certaine vision du monde où les valeurs

---

<sup>25</sup> Elisabeth Malick Dancausa, *Qualités de l’ironie : Approches croisées de l’ironie dans L’Homme sans qualités de Robert Musil*, thèse de doctorat, Lyon, Université de Lumière Lyon 2, 2011, p. 97.

superficielles dominant. En tant que critique sociale, l'usage de l'ironie révèle un désir de renouveau pour accéder à de nouvelles valeurs où la liberté occupe le premier plan.

Pour résumer, nous verrons comment, dans ses chansons, Richard Desjardins aspire à une identité culturelle renouvelée fondée, d'une part, sur de nouvelles valeurs notamment par la substitution de la religion par l'amour, par la critique des pouvoirs en place – d'ordre politique, religieux, économique ou autre - qui briment la liberté de penser du peuple québécois. D'autre part, cette identité culturelle renouvelée serait basée sur de nouvelles perceptions de ce qui compose le passé mémoriel des Québécois et de son rapport aux Autres, par exemple, en suggérant de nouvelles identifications symboliques en lien avec les autres groupes ethniques ayant été victimes de la domination américaine; c'est ce qui explique d'un côté, la condamnation de la culture américaine et de l'autre, la valorisation de la culture autochtone.

## Chapitre 1

### L'identité culturelle

La problématique de l'identité se veut aujourd'hui l'un des thèmes de recherche dominants tant en psychologie, en théorie littéraire, en philosophie qu'en politique. Mais qu'est-ce que l'identité culturelle ? Bien que cette question puisse paraître simple à première vue, il en est tout autrement étant donné les diverses acceptions attribuées au concept et les nombreux domaines qui la prennent comme objet d'étude. Afin de bien saisir la notion, un premier détour d'ordre définitionnel s'impose. Ainsi, nous devons préalablement définir l'identité culturelle en son sens le plus large pour en arriver à une compréhension la plus juste possible de celle qui particularisait la province québécoise dans les années 1990.

Au préalable, il faut préciser que, souvent, les auteurs<sup>26</sup> ne différencient pas l'identité culturelle de l'identité collective. Louis-Jacques Dorais offre une synthèse fort illustrative des nombreuses dénominations associées au concept d'identité :

Les études anthropologiques, sociologiques, historiques, géographiques ou politiques de l'identité traitent généralement des aspects collectifs de la construction identitaire. C'est pourquoi les spécialistes des sciences sociales peuvent parler d'identité sociale, politique, culturelle, ethnique, nationale, etc. ou, pour compliquer un peu les choses, d'identité socioculturelle, ethno-culturelle, sociolinguistique, ethno-nationale, etc. Cependant, trois types d'identité collective - et il faut se rappeler que ces types n'existent que dans le cerveau des scientifiques, ils ne sont rien de plus que des outils épistémologiques visant à mieux faire comprendre les processus sociaux -

---

<sup>26</sup> Notamment Patrick Charaudeau dans « L'identité culturelle entre langue et discours », Revue de l'AQEFLS, vol.24, n°1, Montréal, 2002.

reviennent plus fréquemment sous la plume des spécialistes : identité culturelle, identité ethnique et identité nationale<sup>27</sup>.

Pour notre part, nous avons préféré les termes d'identité collective et culturelle, lesquels semblent être le plus souvent utilisés en tant que synonymes et qui, nous le croyons, n'insinuent aucune position politique comme ce pourrait être le cas, par exemple, avec l'appellation identité nationale. Malgré qu'il existe autant de dénominations que de domaines étudiés, il n'en reste pas moins que certains concepts sont récurrents d'une définition à l'autre. En effet, nous verrons dans la section suivante que le concept de mémoire collective, celui d'imaginaire de la modernité ainsi que celui d'altérité semblent faire l'unanimité chez les chercheurs de l'identité culturelle.

### **1.1 Le concept d'identité culturelle**

D'entrée de jeu, l'identité culturelle se forme lorsqu'un groupe partage nombre de caractéristiques communes. Ces caractéristiques communes, Hervé Collet les divise en deux groupes principaux. Il y a d'abord les produits culturels qui comprennent les caractéristiques les plus visibles de l'identité culturelle tels que la mode, l'habitat, l'architecture, les rythmes de vie, les productions artistiques, industrielles et agricoles, les fêtes et les cérémonies. Puis on trouve le *pacte culturel* qui touche à la structure intellectuelle, affective et symbolique d'une société. Celui-ci n'est souvent perceptible que de l'intérieur et nécessite une longue expérience de la part de l'observateur étranger. On y

---

<sup>27</sup> Louis-Jacques Dorais, « La construction de l'identité », dans Denise Deshaies et Diane Vincent, *Discours et constructions identitaires*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 4.

compte notamment les croyances religieuses, la vision du monde et les attitudes morales<sup>28</sup>. Sans être exhaustive, l'énumération des composantes de l'identité culturelle donne une vue d'ensemble de l'étendue de la notion ainsi que de la complexité de ce *pacte culturel*. De ce fait, certains chercheurs ont misé davantage sur cet aspect culturel de l'identité collective pour mieux la définir. C'est le cas de Charles Taylor qui la définit comme suit :

Si l'identité [personnelle] constitue un horizon moral permettant de se situer dans l'ordre de ce qui a de l'importance, il est à prévoir que les gens vont se définir en partie par des allégeances morales et universelles (on est catholique, communiste, libéral et ainsi de suite). Mais il est tout aussi normal qu'ils s'alignent en fonction de leurs appartenances historiques. Une communauté historique offre, en effet, de par sa culture et son mode de vie, un horizon à l'intérieur duquel certaines choses auront de l'importance et d'autres moins<sup>29</sup>.

La définition de Taylor comporte deux points importants : l'identité d'un peuple se définit par des allégeances morales et universelles et en fonction de leurs appartenances historiques. Les allégeances sont des valeurs dont la portée peut être universelle, - on pense ici au « respect de la justice », à « l'accomplissement de soi », « l'engagement dans la foi » - et, plus important pour nous, Taylor y adjoint à « la valorisation des différentes cultures ». C'est en ce sens que les valeurs dites universelles tendent à se spécifier selon les communautés. Par exemple, la promotion de la musique francophone en Amérique du Nord n'a de valeur que si l'on croit à l'importance, pour une personne, d'affirmer la culture à travers laquelle son humanité a pris forme<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Hervé Collet, « Nationalisme : du choc des cultures au fanatisme », *Colisée* [en ligne], 2003, [http://colisee.org/article.php?id\\_article=448](http://colisee.org/article.php?id_article=448) (page consultée le 6 mars 2012).

<sup>29</sup> Charles Taylor, « Les sources de l'identité moderne », dans Mikhaël Elbaz (dir.), *Les frontières de l'identité : Modernité et post-modernité au Québec*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 352.

<sup>30</sup> Mathieu Burelle, *Les fondements de l'universalisme moral dans la pensée de Charles Taylor*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1998, p. 38.

Mais un groupe ne peut pas s'identifier qu'à des allégeances universelles qui pourraient être celles de tout le monde, encore doit-il se démarquer des autres en s'identifiant à un groupe historique. L'identité collective se construit donc à partir de l'histoire de cette collectivité : des évènements marquants tels les guerres, les conquêtes, les grands débats politiques, etc. Or, il ne s'agit pas tant des évènements historiques que des souvenirs et des empreintes que ceux-ci ont laissées dans le groupe qui construisent l'identité culturelle. Ainsi, l'appartenance historique dont fait mention Taylor recoupe le concept de mémoire collective; c'est cette dernière qui donne un sens aux héritages du passé ou aux lieux historiques d'une communauté. Ce concept s'avère incontournable dans l'appréhension de l'identité d'un groupe.

Il semble que ce soit le sociologue Maurice Halbwachs qui fut le premier à s'intéresser au concept de la mémoire collective dans *Les cadres sociaux de la mémoire*<sup>31</sup>. Il y défend que la mémoire collective se construit d'abord à partir de souvenirs partagés par l'ensemble d'un groupe, ces souvenirs étant souvent en lien avec des évènements marquants ayant laissé une trace profonde, non seulement parce qu'ils ont modifié les institutions par exemple, mais surtout parce que la tradition subsiste. Plus près de nous, Jocelyn Létourneau la définit comme suit :

La mémoire collective, c'est un ensemble flou, instable mais relativement organisé de schèmes téléologiques, de clichés, d'images, de configurations d'idées, de stéréotypes, d'objets symboliques, de représentations partielles, de préconstruits culturels, de fragments d'énoncés, de personnages réifiés et de situations contextuelles idéalisées, à travers lesquels le présent, le passé

---

<sup>31</sup> Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1925, [n.p.].

et le futur sont non seulement déchiffrés, mais également assimilés et anticipés<sup>32</sup>.

Cette définition rattache le concept de la mémoire collective à la question de l'avenir, comme c'est le cas pour de nombreux théoriciens<sup>33</sup>. En effet, la réévaluation des symboles de la mémoire collective proposerait une sorte de solution, une alternative aux défis (problèmes, obstacles) liés à la modernité, soit pour les transformer, soit pour les abdiquer dans le but d'appréhender l'avenir de façon plus harmonieuse. Et puisque l'identité et la mémoire collective sont intrinsèquement liées, le concept d'avenir est également un des éléments-clés à la construction d'une identité collective.

Effectivement, bien que l'identité d'un groupe se construise en référence au passé, sa perception du futur constitue également l'un des fondements de son identité. Hervé Carrier établit le même constat: « L'identité culturelle offre une image idéale du groupe, conserve sa mémoire collective et lui donne le sentiment d'être lié à une histoire, à un destin collectif<sup>34</sup>. » Ce « destin collectif », ce serait *grosso modo* les aspirations du groupe face à l'avenir, qui tiennent une part importante dans la représentation que le groupe se fait de lui-même. Marc-Adélar Tremblay ajoute que « toute ethnie doit elle-même concevoir ses

---

<sup>32</sup> Jocelyn Létourneau et Mathieu, Jacques (dir.), *Étude de la construction de la mémoire collective des Québécois au XXe siècle: approches multidisciplinaires*, 1986, Sainte-Foy, Cahiers du CELAT, p. 99.

<sup>33</sup> Par exemple, Jacques Mathieu et Jacques Lacoursière affirment que « [la mémoire collective] voit les recherches sur le passé comme un projet du présent tourné vers l'avenir » dans *Les mémoires québécoises* (Mathieu et Lacoursière, 1991 : 20) ou Guy Laforest affirmant que « nos projets d'avenir ne prendront tout leur sens qu'à la lumière de notre histoire qui nous éclaire sur la trame de notre devenir » dans Guy Laforest, « L'identité québécoise en mutation », *L'Agora*, 2012, [en ligne], [http://agora.qc.ca/documents/quebec\\_responsable\\_un--lidentite\\_quebecoise\\_en\\_mutation\\_par\\_groupe\\_reflexion\\_quebec](http://agora.qc.ca/documents/quebec_responsable_un--lidentite_quebecoise_en_mutation_par_groupe_reflexion_quebec) (page consultée le 24 novembre 2016).

<sup>34</sup> Hervé Carrier, *Lexique de la culture pour l'analyse culturelle et l'inculturation*, Tournai-Louvain-la-Neuve, Desclée, 1992, [n.p.].

propres lignes de développement et doit inventer des projets collectifs qui respectent ses visions du monde et qui permettent la réalisation d'aspirations partagées<sup>35</sup>. » Or, ces orientations communes par rapport à l'avenir ne sont envisageables qu'en regard, du passé et du présent. À cet effet, Patrick Charaudeau parle de l'importance de « l'imaginaire de la Modernité » dans la construction de l'identité culturelle, qui serait « l'ensemble des représentations que les groupes sociaux construisent à propos de la façon dont ils perçoivent et jugent leur instant présent, en comparaison du passé, lui attribuant une valeur positive, même lorsqu'il en est fait la critique<sup>36</sup>. » Précisons que la critique des valeurs du moment se veut positive dans la mesure où elle participe à l'ébauche d'un avenir plus harmonieux. En effet, c'est en posant un regard subjectif sur leur présent, sur leur façon d'agir et de penser, que les collectivités peuvent accéder au changement et ainsi s'approcher d'un futur plus près de leur conception du monde :

C'est donc comme si l'imaginaire de Modernité disait que l'homme se dégage chaque fois un peu plus de l'emprise des puissances obscures (religieuses ou magiques) qui le gouverneraient, au profit d'une laïcisation, d'une rationalisation, d'une maîtrise à chaque fois plus grande de la nature et de sa propre destinée. La Modernité serait un gage de liberté qui permettrait de se libérer du poids de l'héritage légué par l'époque antérieure<sup>37</sup>.

La critique des valeurs sociales du moment serait donc une façon d'orienter son avenir de façon toujours plus positive et d'atteindre une certaine liberté vis-à-vis des forces

---

<sup>35</sup> Marc-Adélar Tremblay, « L'identité des Québécois francophones : perspectives théoriques et tendances », *Allocution présidentielle. Mémoires de la Société royale du Canada*, Ottawa, La Société royale du Canada, série 4, tome 22, 1984, p. 6.

<sup>36</sup> Patrick Charaudeau, « De quelques imaginaires sociaux de la Modernité. Une prise de conscience pour une meilleure défense des identités linguistiques et culturelles », Actes du Colloque du Congrès de la FIPF à Lima, 2003, [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/De-quelques-imaginaires-sociaux-de.html>, (page consultée le 7 août 2011).

<sup>37</sup> *Ibid.*

oppressives, quelles qu'elles soient. Même son de cloche pour Shmuel Noah Eisenstadt qui constate l'importance de la modernité dans la construction de l'identité culturelle :

l'essence de la modernité n'est autre que la cristallisation et la construction d'un ou de plusieurs modes d'interprétation du monde ou, pour reprendre Cornelius Castoriadis (1975), d'un certain « imaginaire » social composé, d'une part, d'une vision ontologique et d'un programme culturel distinct et, d'autre part, d'une série d'institutions nouvelles. Ces deux éléments traduisent une ouverture et une incertitude sans précédent dans l'histoire<sup>38</sup>.

L'époque moderne est caractérisée par une toute nouvelle ouverture sur le monde qui se traduit aussi dans la chanson québécoise, entre autres, par la récurrence de certains thèmes ayant une portée internationale tels que la guerre, l'environnement ou l'injustice. De plus, cet imaginaire de la modernité prend également forme à travers la critique de certaines valeurs sociales. En complément de Charaudeau qui mentionnait la critique comme moyen d'accéder à un avenir plus harmonieux, Shmuel Noah Eisenstadt nous éclaire pour sa part sur les nouvelles avenues qu'empruntent les mouvements contestataires à l'ère moderne : « la protestation s'inscrit désormais dans de nouveaux cadres internationaux, ou plutôt intercivilisationnels ; enfin, les courants protestataires fondent leur orientation sur de nouvelles visions civilisationnelles de l'identité collective<sup>39</sup>. » Autrement dit, la critique inhérente à l'imaginaire de la modernité paraît suivre, elle aussi, cette vague à caractère universaliste qui définit l'époque moderne et reformule, par conséquent, l'identité d'un groupe. Cependant, plus que la mémoire collective ou l'imaginaire de la modernité, l'identité culturelle ne peut se construire qu'en comparaison avec les autres groupes.

---

<sup>38</sup> Shmuel Noah Eisenstadt, « Une réévaluation du concept de modernités multiples à l'ère de la mondialisation », *Sociologie et sociétés*, vol. 39, n°2, automne 2007, p. 199.

<sup>39</sup> *Ibid.*

En effet, au-delà des références temporelles, l'identité collective se fonde également dans nos rapports avec les Autres :

pour qu'il y ait prise de conscience identitaire, il faut que soit perçue une *différence* et que s'établisse une certaine *relation* vis-à-vis de l'autre. Il n'y a pas de prise de conscience de sa propre existence sans perception de l'existence d'un autre qui soit différent. La perception de la différence de l'autre constitue d'abord la preuve de sa propre identité. C'est le principe d'*altérité*<sup>40</sup>.

Ainsi, afin de développer une identité qui lui est propre, une collectivité est inévitablement portée à se comparer aux autres groupes, créant ainsi un double processus d'attrance et de rejet envers l'autre chez le groupe :

D'*attrance*, d'abord, car il y a une énigme à résoudre, l'énigme du Persan dont a parlé Montesquieu, qui revient à se demander : "comment peut-on être différent de moi ?" Car découvrir qu'il existe du différent de soi, c'est se découvrir incomplet, imparfait, inachevé. [...] De *rejet* ensuite, car cette différence, si comme on l'a dit est nécessaire, n'en représente pas moins pour le sujet une *menace*. Cette différence ferait-elle que l'autre m'est supérieur ? qu'il serait plus parfait ? qu'il aurait davantage de raison d'être que moi ? C'est pourquoi la perception de la différence s'accompagne généralement d'un jugement négatif. Il y va de la survie du sujet. C'est comme s'il n'était pas supportable d'accepter que d'autres valeurs, d'autres normes, d'autres habitudes que les siennes propres soient meilleures, ou, tout simplement, existent. Lorsque ce jugement se durcit et se généralise, il devient ce que l'on appelle traditionnellement un *stéréotype*, un cliché, un préjugé. Le stéréotype joue d'abord un rôle de protection, il constitue une arme de défense contre la menace que représente l'autre dans sa différence<sup>41</sup>

Dans cette étude, nous verrons en effet que les stéréotypes apposés aux autres groupes tiennent une part importante dans l'ébauche de l'identité culturelle. Or, contrairement à ce que laissent entendre Charaudeau, nous verrons que ces images caricaturales n'endossent

---

<sup>40</sup> Patrick Charaudeau, « Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière », dans Charaudeau P. (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, L'Harmattan, Paris, 2009, [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite.html>, (page consultée le 7 août 2011).

<sup>41</sup> *Ibid.*

pas nécessairement une charge négative et qu'elles peuvent aussi bien être comprises comme un désir de métissage.

En somme, malgré certaines nuances à la définition de l'identité culturelle selon les divers champs d'études, on retrouve des dénominateurs communs au concept. D'abord, la mémoire collective conduit à l'élaboration d'une identité chez un groupe en se basant sur des références historiques communes et les traces que celles-ci ont laissées à travers le temps. Ensuite, les aspirations futures d'une collectivité, ses projets d'avenir, permettent également de formuler une identité qui leur est propre. Puis, les rapports – qu'ils soient positifs ou négatifs – que cette même collectivité entretient vis-à-vis des autres groupes forment aussi les bases de leur identité. Or, il importe de mentionner que ces repères ne sont pas immuables et qu'ils se transforment selon les époques, puisque « l'identité culturelle est à la fois stable et mouvante. Elle peut évoluer dans le temps, mais en même temps elle se reconnaît dans de grandes aires civilisationnelles, historiques (c'est ce que les anthropologues appellent l'hypothèse du "continuisme")<sup>42</sup>.» Ainsi, l'identité culturelle, en tant que phénomène social, recherche aussi bien la stabilité que le mouvement, et tend toujours à se redéfinir selon la période historique et l'espace qui le voit naître ; c'est pourquoi il convient de délimiter non seulement un espace géographique, mais également de découper une périodicité historique pour mieux circonscrire l'identité d'un groupe. Dans notre cas, nous avons choisi le Québec des années 1990. Certes, nous sommes consciente des limites du découpage temporel et de son arbitraire, mais nous croyons que la « relative

---

<sup>42</sup> Patrick Charaudeau, « Identités sociales, identités culturelles et compétences », Hommage à Paul Miclau, 2006, [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/identites-sociales-identites.html>, (page consultée le 7 août 2011).

» stabilité d'une seule décennie peut fournir des indices valables quant à l'identité culturelle de l'époque.

## **1.2 L'identité culturelle au Québec pendant la décennie 1990**

L'identité culturelle, étant en perpétuelle mouvance, se construit selon un contexte. Afin d'appréhender non seulement l'identité culturelle, mais aussi la chanson québécoise des années 1990, il est donc essentiel de décrire le climat dans lequel ces chansons et cette identité se sont développées. Sans prétendre à l'exhaustivité, le portrait du Québec qui suit tendra compte des contextes économique, politique et socioculturel de la décennie 1990.

### **1.2.1 Contexte économique**

Le contexte économique est sans conteste un élément influent lorsqu'il s'agit d'identité. En effet, la situation économique joue un rôle primordial en ce qui concerne l'image que les Québécois ont d'eux-mêmes, image qui se reflète parfois dans l'expression populaire qu'est la chanson.

Le début de cette nouvelle décennie s'amorce sur un ton houleux quant à l'économie du Québec. De fait, l'année 1990 est synonyme de récession qui se perpétuera jusqu'en 1992. La pauvreté s'accroît également pendant toute la décennie et près d'un quart de la population vit sous le seuil de la pauvreté en 1998. On compte alors sur le libre-échange et sur la mondialisation pour sortir le Québec de cette impasse.

L'accord de libre-échange nord-américain (ALÉNA) entre en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 1994, celui-ci consiste en une zone de libre-échange entre les États-Unis, le Canada et le Mexique. Les frontières abolies, les Québécois s'ouvrent davantage sur les autres cultures nord-américaines. Le Québec rejoint donc la mondialisation issue du système capitaliste qui déferle sur toute la planète. La phase d'accélération qui sévit lors des années 1990 est caractérisée, entre autres, par l'arrivée des nouvelles technologies, des nouvelles politiques internationales, des politiques publiques et des institutions favorisant l'intégration ainsi que la libéralisation des marchés<sup>43</sup>. Ces éléments conjugués auront pour effet de faciliter le commerce avec les autres pays et de stimuler, éventuellement, l'économie du Québec.

Toujours dans le but de stimuler l'économie, le Québec augmentera considérablement le nombre d'immigrants durant la décennie 1990. En comparaison, durant la décennie 1980, on compte environ 220 000 immigrants venus s'installer au Québec. Cependant, durant les années 1990, la province accueille plus de 350 000 immigrants<sup>44</sup>. Cette radicale augmentation entraînera des répercussions positives quant au développement économique de la province, mais engendrera aussi des impacts négatifs au niveau politique. Bien entendu, la notion d'altérité prend alors tout son sens en cette période de profond changement concernant l'immigration. Ceci aura, nous le croyons, une

---

<sup>43</sup> Mireille Chiha, *La problématique commerce-culture et ses conséquences sur la diversité culturelle : des enjeux qui concernent le Québec* Montréal, Observatoire des Amériques, Université du Québec à Montréal, vol. 3, n°3, janvier 2003, p. 4.

<sup>44</sup>Institut de la statistique, « Immigrants selon la catégorie d'immigrants, Québec, 1980-2015 », Montréal, 2015, [en ligne], <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/migration/internationales-interprovinciales/605.htm>, (page consultée le 29 août 2017).

incidence majeure quant à l'identité culturelle des Québécois qui se répercutera notamment dans la chanson produite durant cette période.

### **1.2.2 Le contexte politique**

Le début des années 1990 dans la province canadienne est fort mouvementé au niveau politique. En 1990, un projet de réforme est mis sur pied afin que le Québec puisse adhérer à la constitution canadienne, il s'agit de l'accord du Lac Meech. Malheureusement, ce dernier se solde par un échec qui ravivera la flamme des nationalistes. C'est suite à l'échec du lac Meech que sera fondé le Bloc Québécois ayant comme chef Lucien Bouchard. Une seconde tentative de faire reconnaître le Québec en tant que société distincte connaîtra le même dénouement en 1992 avec l'accord de Charlottetown.

À la suite de ces événements, le parti libéral du Québec étant au pouvoir depuis 1986 est battu en 1994 par le Parti Québécois. Le chef, Jacques Parizeau, promet, la même année, un second référendum. Le Bloc Québécois, s'allie donc avec le Parti Québécois et l'Action Démocratique du Québec en vue de cette seconde tentative de souveraineté qui se tiendra le 30 octobre 1995. Une fois de plus, le NON l'a emporté, mais cette fois-ci par seulement 50,58% des répondants<sup>45</sup>. Jean-Claude Rivet, politicien reconnu, affirme alors que « [l]e gouvernement n'est plus vu comme un moteur de changement. Les gens ont

---

<sup>45</sup> Pour fin de comparaison, lors du premier référendum (1980), la proposition fut défaite avec 59,56% de « non ».

l'impression qu'un gouvernement, c'est la source des problèmes.<sup>46</sup>» Comme c'est le cas pour la crise économique, la controverse reliée au gouvernement entraîne, tel que le sous-entend Rivet, une perte de confiance envers les instances démocratiques qui se manifestera d'ailleurs dans la chanson québécoise. C'est donc dans ce climat de crise que se dessine la première moitié de la décennie 1990 au Québec.

La souveraineté est reléguée aux oubliettes et nombreux sont les historiens qui parleront alors d'un vide identitaire ressenti chez la majorité des Québécois. Ce vide semble *a priori* caractériser la société québécoise des années 1990. Selon l'ancien ministre des Relations intergouvernementales dans le cabinet Charest, Benoît Pelletier, le drame que vivent les Québécois au niveau identitaire est dû au découragement de ces derniers suite aux nombreux échecs : « La population ressent une profonde lassitude [...] Tout ça a eu des conséquences sur l'inconscient collectif. Les gens ont voulu passer à autre chose<sup>47</sup>.» Effectivement, en explorant les grandes lignes du paysage culturel et social de la province pendant la décennie, il est possible de constater que les Québécois se tournent vers de nouvelles préoccupations qui dépassent désormais la question nationale.

### 1.2.3 Le contexte socioculturel

L'aspect économique et politique du Québec durant les années 1990 aura inévitablement des conséquences au niveau social et culturel. Par exemple, l'essor de

---

<sup>46</sup>Alec Castonguay et Antoine Robitaille, « Le long hiver politique québécois », *Le Devoir*, 19 juin 2010, p. 24.

<sup>47</sup> *Ibid.*

l'industrie du jeu vidéo et du vidéoclip, la démocratisation de la télévision par câble et satellite ou encore l'arrivée de nouvelles technologies telles qu'internet transformera à jamais le destin social et culturel de la province canadienne. En 1990, on ne compte pas plus de quelques milliers d'abonnés à internet au Québec alors que dix ans plus tard, plus de 400 millions de personnes profitent de ce service désormais incontournable<sup>48</sup>. Ce bond farouche est très représentatif de celui que subit la technologie durant ces mêmes années. Les téléphones cellulaires et les ordinateurs portables sont également des exemples de l'avancement technologique de cette décennie. L'ère des nouveaux moyens de communication, la mondialisation et la montée fulgurante de l'immigration entraîneront inévitablement une ouverture sur le monde<sup>49</sup>.

Cette ouverture sur le monde aura pour conséquence de transformer le paysage culturel du Québec. Celui-ci se diversifie comme jamais auparavant et le multiculturalisme devient chose courante au quotidien, plus particulièrement dans la métropole où les religions se côtoient, les cultures et les différentes langues aussi. Le phénomène transparait également dans la chanson québécoise qui aborde désormais des thèmes multiculturels<sup>50</sup>. On s'influence les uns et les autres, mais il va sans dire que les cultures dominantes tendent à assimiler celles minoritaires sans toutefois les éliminer complètement. Il s'agit là du principe même de l'altérité que nous avons abordé précédemment. C'est le cas des États-

---

<sup>48</sup> Louis Favreau, « L'internationalisation de l'économie au Québec », *Le journal des alternatives*, 10 juin 2005, [en ligne], [www.alternatives.ca/fra/journal-alternatives/publications](http://www.alternatives.ca/fra/journal-alternatives/publications), (p. consulté le 20 août 2010).

<sup>49</sup> Mireille Chiha, *La problématique commerce-culture et ses conséquences sur la diversité culturelle : des enjeux qui concernent le Québec*, Montréal, Observatoire des Amériques, Université du Québec à Montréal, janvier 2003, p. 4.

<sup>50</sup> Il suffit de penser, entre autres, à Jean Leloup ou encore aux Colocs pour qui la présence de l'Autre est indéniable.

Unis, puissance mondiale, qui expose son identité culturelle à travers le monde et encore davantage aux pays voisins. Effectivement, la proximité qu'a le Québec avec les États-Unis aura pour conséquence d'influencer notre culture. D'ailleurs, les compositions de Desjardins prouvent, nous le verrons, ce postulat. On remarque aussi cette influence notamment par la popularité qu'ont les chanteurs américains en sol québécois et par la télévision américaine qui fait de plus en plus d'adeptes. Le *star-système* envahit la communauté québécoise et les idoles américaines deviennent les modèles à suivre. On veut tous notre Michael Jackson, on veut tous se démarquer du reste du monde, mais on le fait souvent en imitant ceux qui ont du succès<sup>51</sup>. C'est ainsi que les Québécois en viennent à se repositionner quant à leur identité culturelle.

Qui sommes-nous ? Qu'est-ce qui nous distingue du reste de la planète ? Ces questions fondamentales pour un peuple tendent à se reformuler chez les Québécois qui viennent tout juste d'encaisser les échecs du Lac Meech, de Charlottetown et du second référendum. Le nationalisme qui battait son plein au début de la décennie a effectué une chute vertigineuse depuis. Plusieurs nommeront cet essoufflement patriotique de repli ou encore de vide identitaire. D'ailleurs, les qualificatifs ne manquent pas aux sociologues, historiens et autres pour décrire la morosité de cette période. Cependant, cet essoufflement patriotique allié à la récente ouverture sur le monde font en sorte que l'identité québécoise tend à se redéfinir autrement que dans ses références historiques : « La tradition ne suffit

---

<sup>51</sup> Alain Brunet, *La chanson québécoise d'expression française : le paysage sonore en 1998*, Montréal, SODEC, 1998, p. 35.

plus à définir la culture tant celle-ci se distingue, innove et voyage<sup>52</sup>» précise Philippe Alarie. Le Québécois oublie Papineau et la Nouvelle-France et fait place à de nouvelles références internationales. Il se sent citoyen du monde et souvent, les produits culturels comme la chanson sont privilégiés pour dénoncer les injustices sociales qui sévissent partout dans le monde. Les préoccupations deviennent donc moins régionales ou provinciales que planétaires grâce aux moyens de communications qui informent et rendent tangibles les réalités des autres pays. La pollution, la famine et la guerre seront donc au cœur de la conscience des citoyens que la souveraineté du Québec.

Par ailleurs, la société est en pleine effervescence depuis les années 1980, le rythme de vie effréné, le capitalisme et la surconsommation caractérisent non seulement le mode de vie des Québécois, mais celui de la plupart des peuples vivant dans les pays industrialisés. Le contexte de l'époque moderne engendre des mouvements contestataires dont le plus significatif est certainement le phénomène de l'altermondialisation :

Visant la construction de sociétés plus justes, plus fraternelles, généreuses et libératrices, l'altermondialisme se présente comme la nouvelle utopie du XXI<sup>e</sup> siècle. [...] Or, outre le fait que le capitalisme et l'idée de marché sont aussi des utopies, reposant avant tout sur la croyance, on oublie que cette nouvelle vision du monde porteuse d'espoir, l'utopie altermondialiste, débouche aussi sur des réalisations concrètes. C'est en ce sens qu'elle est véritablement créatrice<sup>53</sup>.

Au même titre que le phénomène de la contre-culture durant les années 1960-1970 – laquelle, rappelons-le, fut aussi *a priori* dénigrée et considérée comme utopique – l'idéologie altermondialiste revêt une portée créatrice en promouvant des solutions de

---

<sup>52</sup> Philippe Alarie, *Chanson et identité : étude de la chanson émergente au Québec*, thèse de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 157.

<sup>53</sup> Raphaël Canet, « Un autre monde est en marche! », *Possibles*, vol. 32, n°3-4, automne 2008, p. 8.

rechange aux sociétés fondées sur le capitalisme qui « nous condui[sent] dans l'impasse sur les plans environnemental, social et humain <sup>54</sup>». Et, puisque les contestations se cherchent une tribune, la culture se veut un habile porte-parole. La chanson, plus particulièrement, est un médium prisé par les artistes revendicateurs dû à sa popularité et son accessibilité. En fait, la chanson exprime non seulement des critiques d'ordre social, mais apporte aussi des solutions comme nous le verrons dans l'analyse des chansons de Desjardins. Mais avant de suivre cette piste, voyons de quelle façon la chanson québécoise s'est faite ambassadrice des valeurs et des préoccupations culturelles depuis les années 1950.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 7.

## Chapitre 2

### La chanson, vecteur de l'identité culturelle

Précédemment, nous avons pu constater que l'identité collective, peu importe le champ d'études, se construit notamment à partir de la mémoire collective, de l'imaginaire de la modernité et de la présence de l'Autre, le tout pouvant se transformer au fil du temps, mais en gardant toujours certains points de repère. Les produits culturels dans lesquels s'inscrivent les compositions chansonniers sont l'un des véhicules de cette identité de groupe. Mais pourquoi la chanson plus que tout autre genre nous intéresse-t-elle en regard de l'identité collective? En fait, nous croyons que celle-ci comporte plusieurs qualités formelles qui en font un médium par excellence pour la transmission de l'identité d'un peuple. D'une part, sa popularité et son accessibilité permettent de rejoindre bon nombre de gens, contrairement aux romans ou encore aux essais, lesquels s'adressent habituellement à un public initié. À ce propos, Gilles Perron affirme que « [l]a chanson représente une façon sûre de toucher à la fois un public populaire et intellectuel, qui se rejoignent souvent dans des chansons ayant acquis une valeur, sinon officiellement littéraire, du moins patrimoniale<sup>55</sup>. » D'autre part, sa forme concise répond bien aux exigences de rapidité de notre époque. En ce sens, la chanson s'avère un support efficace pour l'artiste voulant inscrire sa pensée dans la sphère publique et, par conséquent, pour l'étude de ses représentations.

---

<sup>55</sup>Gilles Perron, «De la chanson à la littérature», *Québec Français*, n°119, automne 2000, p. 79.

Or, cette fonction identitaire de la chanson n'est pas restreinte à notre époque, d'ailleurs, Bruno Roy, dans un article consacré au rapport historique entre la chanson et la politique, citait quelques-unes de ses manifestations :

La chanson folklorique comme symbole de résistance collective, la chanson patriotique en affinité avec la "durée française" en Amérique du Nord, la chanson engagée des années 60 liée à la question nationale, la chanson contreculturelle qui remet en question les fondements traditionnels de la contestation sociale, la chanson directement politique qui accuse le pouvoir et les gouvernements [...]<sup>56</sup>

Cette énumération successive démontre, en effet, que le lien unissant la chanson et l'identité québécoise ne date pas d'hier. Ainsi, un panorama de la chanson québécoise en regard de l'identité culturelle permettra de mieux saisir la place qu'occupe cette dernière durant la décennie 1990.

## **2.1 Panorama de la chanson québécoise**

Du plus loin qu'on se souvienne, les élites religieuses ont toujours exercé leur pouvoir autant au niveau politique que social en prônant une idéologie conservatrice dans toutes les sphères culturelles y compris la chanson : « En fait, de 1837 à 1950 environ, le projet de conservation et de survivance de la nation sera double : il aura le caractère catholique et français<sup>57</sup> », synthétise Bruno Roy. C'est donc dans le but de renforcer cette conception que *La Bonne Chanson*, société d'édition et de diffusion de la chanson mise sur

---

<sup>56</sup> Bruno Roy, « La chanson québécoise: entre le mal et le malaise ou Lecture politique de la chanson québécoise » dans *La chanson en question(s)*, Robert Giroux (dir.), Montréal, Triptyque, 1986, p. 116.

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 116.

piéd en 1937 par l'abbé Gadbois, encense les bonnes mœurs et l'esprit de sauvegarde d'une part et, d'autre part, méprise la culture importée des États-Unis et le mode de vie urbain. Or, en 1957, le Concours de la Chanson canadienne aura permis aux chansonniers de se démarquer et de dépasser le lien unissant chanson et morale. D'ailleurs, Benoît L'Herbier considérera l'évènement comme celui annonçant une nouvelle ère dans la chanson<sup>58</sup>.

La décennie suivante s'amorce de façon mouvementée avec la Révolution tranquille qui gagne du terrain. Celle-ci aura ses répercussions, certes au niveau politique, mais aussi au niveau culturel. Ainsi, les années 1960 s'annoncent fort prometteuses sur le plan musical, avec notamment l'ouverture de nombreuses boîtes à chanson qui permettront aux chansonniers de se faire entendre aux quatre coins de la province. Ces derniers acquièrent, par le fait même, un statut des plus importants : « [Les chansonniers] sont devenus, sans le vouloir, les porte-paroles d'un pays qui aspire à son affirmation, à la liberté; ils sont devenus le témoin et la conscience d'une société aux prises avec ses énormes difficultés d'être<sup>59</sup>.» Ce malaise identitaire, tributaire de l'oppression religieuse sur la province et de l'exploitation coloniale, sera maintes fois nommé dans les chansons de l'époque. Plus encore, ce sera notamment à travers les mots des chansonniers que les Canadiens français trouveront réponse à leur quête identitaire. En effet, c'est en stigmatisant la domination des Anglo-saxons et en substituant l'image du Canadien français victime et passif en contestataire que les chansonniers participeront à l'émancipation de la société. Par exemple, dans la chanson « Bozo-les-culottes » (1967),

---

<sup>58</sup> Benoît L'Herbier, *La chanson québécoise des origines à nos jours*, Éditions de l'homme, Montréal, 1974, p. 102.

<sup>59</sup> Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB Éditeur, 1991, p. 212.

Raymond Lévesque met en scène un personnage qui, prenant conscience de sa position de dominé dans son propre pays, décide de se venger des forces répressives – incarnées par les Anglais et le clergé – en supprimant un symbole de sa mémoire collective :

Y'a volé de la dynamite  
Puis dans un quartier plein d'hypocrites  
Bozo-les-culottes  
Y'a fait sauter un monument  
À la mémoire des conquérants

En 1969, Félix Leclerc, pour sa part, dénonce les agissements de l'Église, son hypocrisie et ses contradictions dans « La veuve ». Il met en scène une femme qui, ayant perdu son mari, se rend chez le curé pour y trouver réconfort. Or, ce dernier se réjouit de sa peine :

Vous souffrez, c'est tant mieux  
Nous ne sommes pas ici  
Pour être heureux, ma fille  
Chanceuse  
Le Seigneur  
Vous envoie des douleurs  
Bravo ! Hourra !

Une fois rétablie, c'est au tour de la veuve de porter secours au curé en deuil de sa mère.

Cependant, l'accueil qu'il lui réserve témoigne de la contradiction des principes religieux :

Elle n'a jamais compris  
Pourquoi, à coups de pied  
Comme une malapprise  
Le curé l'a chassée  
Elle est rentrée perplexe  
Avec son accordéon  
Et son premier réflexe  
Fut pour cette chanson  
Qui pourrait s'appeler  
Mettons le titre long  
Nos chagrins ne font mal qu'à nous  
Aux autres ils font du bien  
Et swing la baquaise

Dans l'coin d'la boîte à bois

Dans le dernier couplet, on lit que c'est en composant une chanson que la femme arrive à consoler. Cette fonction purgative dans le texte de Leclerc est représentative du rôle que joue la chanson dans la société québécoise qui voit en elle un moyen de se distancer de la religion catholique et des Anglais. Robert Giroux affirme que :

[...] les chansons de l'époque participent à l'affirmation de l'identité nationale à cause de l'importante adhésion qu'elles suscitent dans la population. Jamais l'histoire d'un pays n'aura autant coïncidé avec celle de sa chanson. Les chansonniers proposent une vision du monde dans laquelle les gens se reconnaissent, phénomène d'échange, d'osmose, comme Vigneault l'explique dans « Les gens de mon pays » : « Il n'est chanson de moi / qui ne soit toute faite / avec vos mots, vos pas / avec votre musique »<sup>60</sup>.

Gilles Vigneault est certainement le plus représentatif de l'époque des chansonniers<sup>61</sup> avec des compositions aux saveurs nationales (« Mon pays » (1964), « Les gens de mon pays » (1965), « Il me reste un pays (à te dire) » (1973)) dans lesquelles il se charge de nommer le pays en décrivant ses paysages pour ainsi mieux se l'approprier. Plusieurs autres auteurs campent leurs chansons dans les lieux de la province : Georges D'Or (« La Manic » (1966)) ou encore Claude Gauthier (« Le grand de six pieds » (1960)) pour ne nommer que ceux-là. La représentation des paysages nordiques, des saisons, du fleuve dans la chanson coïncide avec le désir des Canadiens français de se rendre maître de leur territoire. Gilles Perron affirme que « L'identité est donc inséparable d'une géographie intime : pour être, il faut être de quelque part. On reverra fréquemment, au fil du temps, ce désir d'inscrire les lieux de l'identité au cœur des chansons <sup>62</sup> ». Puisque les images du territoire font partie intégrante de la mémoire collective du peuple québécois, nous retrouvons, au cours des

---

<sup>60</sup> Robert Léger, *op. cit.*, p. 57.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>62</sup> Gilles Perron, « Le territoire de la chanson québécoise », *Québec français*, n°154, été 2009, p. 48.

décennies suivantes, de nombreuses chansons dans lesquelles le paysage de la province occupe une place prédominante.

La chanson, de façon générale, en plus d'évoquer la grandeur et la diversité du territoire québécois, devient également une tribune où l'on dénonce « [...] l'injustice sociale, la répression sexuelle, l'antagonisme entre les riches et les pauvres ou entre les ouvriers et les patrons<sup>63</sup>. » Il appert donc que le texte chansonnier énonce une critique sociale qui s'étend au-delà de l'emprise du clergé et de la domination coloniale. D'ailleurs, ces dénonciations seront reprises dans l'un des événements les plus marquants de la scène musicale : L'Osstidcho.

La Révolution tranquille transporte avec elle un vent de changement qui trouve sa validation dans le domaine musical en 1968 avec L'Osstidcho :

Le Québec est alors prêt pour une révolution. L'Osstidcho sera un événement culturel et politique qui renverse le discours artistique dans son fond et dans sa forme. Ce type d'engagement et la façon de le présenter auront un impact à long terme sur la culture québécoise. On attend désormais des artistes qu'ils se prononcent<sup>64</sup>.

Réunissant Robert Charlebois, Yvon Deschamps, Louise Forestier, Mouffe, et le Quatuor de jazz libre du Québec, le spectacle met de l'avant de nouvelles valeurs qui coïncident avec la modernité de l'époque. Plus encore, c'est l'utilisation de la langue populaire qui marque un tournant dans la chanson québécoise : les textes truffés d'expressions locales,

---

<sup>63</sup> Michèle Le Risbé, *loc. cit.*, p. 105.

<sup>64</sup> Philippe Alarie, *op. cit.*, p. 99.

l'utilisation du joul, d'anglicismes et de jurons rompent avec la forme traditionnelle de la chanson et ses procédés classiques. :

Pis l'autre bord

Ça ferraille

Ça se décocrisse

Ça se défuntifise

C'est y pas crisse

Pis l'armistice

C'est un feu de paille

En tuyau de castor

Pour les valises

Mange ton blé d'Inde (« Engagement » (1968) Robert Charlebois/Marcel Sabourin)

Longtemps désavouée, la variété québécoise populaire du français devient un instrument de provocation, de révolte, mais aussi d'affirmation : « Je vois le phénomène de l'utilisation et de la civilisation du joul comme une sorte de thérapie collective, d'une psychanalyse que nous avons faite de nous-mêmes, qui nous a fait voir, à partir du fond de nous-mêmes, notre fond d'où il faut surgir, qu'il faut assumer<sup>65</sup>», affirme Jean-Charles Falardeau. L'émergence de la langue populaire n'est cependant pas exclusive à la chanson ; la pièce de théâtre *Les Belles-sœurs* (1968) de Michel Tremblay et le roman *Le Cassé* (1964) de Jacques Renaud témoignent de la généralisation de ce courant. Au même titre que le territoire québécois et la religion catholique, la langue est l'un des symboles puissants de la mémoire collective des Québécois. En prenant les rênes de leur identité, le vernaculaire québécois dans la chanson devient dès lors un moyen pour le peuple d'assumer sa distinction. À cet égard, l'Osstidcho fut en quelque sorte l'affirmation d'une collectivité en plein changement, et cette nouvelle vague perdura la décennie suivante.

---

<sup>65</sup> Jean-Charles Falardeau, « L'enseignement de la littérature », *Liberté*, vol. 10, numéro 3, 1968, p. 98.

Au début des années 1970, la chanson ne s'intéresse plus qu'à la cause nationale et se transforme, par le fait même, en un espace culturel où se développe la conscience collective<sup>66</sup>. Comme ce fut le cas dans les années 1960, le renouvellement de l'identité passe notamment par le thème de l'aliénation, présent plus que jamais dans les compositions chansonniers : « L'alouette en colère » (1971) de Félix Leclerc, « Pétroleum » (1977) de Robert Charlebois, « La bitt à Tibi » (1975) de Raoul Dugauy, « Eille » (1972) de Pauline Julien ne sont que quelques exemples d'une importante liste de chansons où l'on dénonce l'hégémonie anglo-saxonne.

Par opposition à l'impérialisme, les auteurs québécois revendiquent la liberté qui leur apparaît dorénavant comme l'idéal à atteindre : « En fait, on en revient presque toujours à la notion de liberté, qu'elle soit spirituelle, sexuelle ou politique<sup>67</sup>. » À travers leurs chansons, les artistes défendent les valeurs fondamentales, c'est-à-dire non seulement la liberté, mais aussi l'amour qui se dresse également comme force de changement social dans les textes chansonniers.

Or, le changement n'est pas toujours signe de prospérité surtout lorsqu'il s'agit de détruire l'environnement au profit de manufactures. Les artistes remettront en cause la qualité de vie déplorable que l'environnement urbain entraîne ; la ville et la pollution seront alors présentées comme étant les principaux maux de la société : « Le thème de la ville entraîne avec lui de toutes nouvelles préoccupations qui marquent la chanson du XXe siècle

---

<sup>66</sup> Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB Éditeur, 1991, p. 188.

<sup>67</sup> Robert Giroux et al., *op.cit.*, p. 98.

en rapprochant les réalités industrielles et urbaines du Québec et des États-Unis<sup>68</sup> ». Au contexte urbain, les artistes rattachent les sentiments d'aliénation, de mélancolie et d'impuissance<sup>69</sup>; on déplore l'industrialisation et son paysage repoussant caractérisé par le ciment, le ciel gris ou encore la fumée des usines<sup>70</sup>.

En contre-courant de l'urbanisation, l'industrialisation massive du territoire et de la société de consommation qui en découle, la culture hippie gagne du terrain et s'infiltré aussi dans les compositions de l'époque : « La crise d'identité du peuple québécois se manifeste sous différentes formes : valorisation du folklore, de l'artisanat, retour à la terre, vie communautaire, prolifération du fleurdelisé <sup>71</sup>». Les chansons reflètent ce retour aux racines tant au niveau des paroles, où l'on célèbre la nature, qu'au niveau musical avec des airs folkloriques traditionnels. On pense notamment au groupe Les Séguin (« Le quotidien » (1975), « Enfants d'un siècle fou » (1975)) qui puise dans la nature une source d'inspiration rafraîchissante<sup>72</sup> ou encore à Gilles Vigneault pour qui les musiques sont souvent empreintes du folklore ayant bercé son enfance (« Tam di delam » (1961), « La danse à St-Dilon » (1959), « J'ai planté un chêne » (1976)).

Toutefois, vers la fin des années 1970, certains groupes comme Beau Dommage troquent cette représentation méprisante de l'univers urbain pour, au contraire, s'approprier cet espace qui est le leur. Plusieurs titres sont éloquentes en ce sens : « Un autre jour arrive

---

<sup>68</sup>Philippe Alarie, *op. cit.*, p. 75.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>70</sup> Par exemple, « Des rues et des ruelles » (1968) de Georges Dor, « Les poteaux » (1975) de Félix Leclerc.

<sup>71</sup> Robert Giroux et al., *op.cit.*, p. 94.

<sup>72</sup> Robert Léger, précise qu' « il ne s'agit pas d'un éloge de l'agriculture, mais bien de privilégier une vie plus simple et plus naturelle » (*Op. cit.*, p. 77).

en ville » (1977), « Le passager de l'heure de pointe » (1977) ou encore « Le vent d'la ville » (1977). Bruno Roy confirme que « [l]’opposition thématique ville/campagne est devenue un lieu commun dans la chanson québécoise<sup>73</sup>. » Cette dichotomie est tout à fait représentative de l'état d'âme du Québécois qui balance entre l'amour pour la ville qu'il habite et la nature longtemps idéalisée, laquelle, désormais, se voit anéantie par l'industrialisation. Philippe Alarie pose l'hypothèse suivante : « Assumer son urbanité a été pour [le Québécois] une révolte contre les préceptes catholiques, le poids symbolique de ces deux réalités [campagne vs ville] comprend beaucoup plus que les simples différences liées aux modes de vie<sup>74</sup>. » En effet, nous croyons que même si la laïcisation de l'État a provoqué un certain affranchissement de l'emprise du clergé, le long règne de l'Église catholique aura des répercussions qui, nous le verrons, se perdureront au-delà de cette décade.

Cependant, si les années 1970 ont vu les discours politiques – voire sociaux – et artistiques s'entremêler, faisant ainsi de la chanson un miroir social, l'engagement des artistes s'estompera au cours de la décennie suivante:

Cette continuité entre les états d'âme du peuple québécois et sa chanson populaire a semblé être ébranlée durant les années 1980. Premier échec référendaire (1980), récession économique, montée en puissance de la pensée libérale et de l'individualisme peuvent être cités comme climat contextuel de cette distanciation de la musique populaire par rapport aux aspirations politiques de la collectivité<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Bruno Roy, *Et cette Amérique chante en québécois*, Montréal, Léméac, 1978, p. 165.

<sup>74</sup> Philippe Alarie, *op. cit.*, p. 78.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 1.

L'avènement du vidéoclip peut aussi être cité comme l'une des causes portant à mal la chanson québécoise dans son ensemble. Comme l'explique Denis Bégin, les artistes québécois ne sont pas en mesure de concurrencer avec les vidéos produits aux États-Unis et s'en suit une diminution de l'attrait pour la chanson québécoise en général<sup>76</sup>. On assiste alors à une période « de disette » où le paysage musical sera plutôt teinté par la chanson de divertissement; les succès de René Simard et Céline Dion en font foi. On constate également le retour d'un français plus international chez de nombreux artistes qui souhaitent percer à l'étranger.

Il faudra attendre les années 1990 pour que le langage populaire reprenne ses droits et qu'en même temps, les artistes retrouvent leur statut de porte-parole; Jean Leloup, Les Colocs, Daniel Bélanger, entre autres, comptent parmi ceux qui redonnent le droit de parole à la chanson québécoise. Or, à la différence des décennies 1960 et 1970 où l'affirmation identitaire occupait une place prépondérante dans la production chansonnière, celle des années 1990, sans complètement tourner le dos au discours nationaliste, se voit davantage ouverte sur le monde :

Ce qui a changé dans la chanson québécoise c'est qu'elle ne renvoie plus à une image figée de nous-mêmes. Elle ne fixe plus les identités convergentes qui empêchent les gens d'évoluer. Un constat s'impose : il n'y a plus de courant. Les tendances sont multiples. La chanson ne porte plus de drapeau, mais supporte des valeurs; elle ne secoue plus des symboles mais tente de secouer les gens<sup>77</sup>.

La chanson « Voilà c'que nous voulons » (1993) de Paul Piché illustre bien cette nouvelle orientation de la chanson nationaliste :

---

<sup>76</sup> Denis Bégin, *op. cit.*, p. 205.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 138.

C'qu'on veut n'a pas d'odeur  
De sang de race ou de religion  
Tous nos espoirs sont à l'heure  
D'une cité libre sans cloison

On ne veut pas s'isoler  
Ni rien qui nous renferme  
Que notre volonté soit citoyenne  
Soumise à la seule race humaine

Voilà c'qui nous voulons  
Sur ce coin de la terre  
Voilà c'que nous cherchons  
Une voile pour la mer

On se sent davantage citoyen du monde et en ce sens « [l]e caractère nationaliste de la chanson actuelle est davantage intégrée aux enjeux internationaux<sup>78</sup> ». Par conséquent, on assiste alors à la montée d'une conscience qui transcende les frontières de la province, les préoccupations sont désormais d'ordre international : la guerre, la pollution, la famine et l'écologie seront des thèmes privilégiés. En effet, la cause nationale semble avoir bien peu de poids devant la guerre du Golfe qui sévit en 1990. Jean Leloup a d'ailleurs fort bien illustré les préoccupations de l'heure dans la chanson « 1990 » :

Il y a les missiles patriotes  
Dirigés par ordinateur  
Sony Fuji et Macintosh  
Se culbutent dans les airs le rush  
La guerre technologique fait rage  
C'est un super méga carnage  
Attention voilà les avions  
Qui tirent  
C'est l'heure de l'émission  
En 1990  
C'est l'heure de la médiatisation  
En 1990  
C'est l'ère de la conscientisation

---

<sup>78</sup> Danick Trottier et Aurée Descheneaux, « Retour de la chanson engagée au Québec », *Le Devoir*, 30 mars 2004, p. A7.

Robert Léger affirme que « Leloup s'est fait naturellement le représentant de cette toute nouvelle génération qui dit non à la société de consommation, à la cupidité effrénée et à l'individualisme<sup>79</sup> ». Cette nouvelle génération reconnaît également en Les Colocs un habile porte-parole dénonçant notamment les valeurs superficielles, l'abus de pouvoir, le capitalisme et la culture de masse<sup>80</sup>. Ces dénonciations seront gages de l'imaginaire de la modernité du peuple québécois, lequel témoigne d'un refus de la part des Québécois d'adhérer à un certain mode de vie véhiculé par l'époque moderne.

Ce tour d'horizon nous aura permis de constater la récurrence de quelques thématiques d'une décennie à l'autre : le discours écologique, l'injustice, la liberté. À la différence des décennies précédentes, la chanson des années 1990 emprunte une nouvelle avenue principalement caractérisée par une ouverture sur le monde.

Avec cette ouverture, la notion d'altérité se fait de plus en plus ressentir dans la production chansonnière. Outre la proximité du Québec avec la culture américaine, la proximité avec les autres cultures qui se voit amplifiée par les nouveaux médias et l'arrivée massive de nouveaux immigrants sont quelques-unes des causes de la présence de l'Autre dans la chanson. Bien que celle-ci soit parfois implicite – on pense ici notamment aux rythmes exotiques composés par les artistes (les sonorités maghrébiennes de Jean Leloup) – elle est d'autant plus explicite lorsqu'on retrouve textuellement des mots et expressions d'origine étrangère, voire des couplets entiers comme c'est le cas dans la chanson « Tassez-

---

<sup>79</sup> Robert Léger, *op. cit.*, p. 116.

<sup>80</sup> Par exemple, « Pis si ô moins », « Passe-moé la puck », « La rue principale ».

vous de d'là » (1998) des Colocs où le refrain est chanté en wolof par les frères Diouf, originaires du Sénégal. Le phénomène n'est cependant pas exclusif à la décennie 1990 et puisqu'il tient une part importante de l'identité culturelle, il convient de se pencher plus en profondeur sur la question de l'altérité dans la chanson québécoise.

## 2.2 L'altérité au Québec

Précédemment, nous avons pu constater que la notion d'altérité fait partie intégrante de l'identité d'un groupe. Claude Benoit écrit :

Actuellement, les travaux sérieux sur l'identité montrent que celle-ci est inséparable de l'altérité et de la relation à l'autre. [...] Ainsi, la question de l'altérité apparaît indissolublement liée à la notion d'identité. Chacun n'existe que par rapport à l'autre, par opposition à l'autre. En effet, construire une identité, c'est affirmer une part de sa différence significative<sup>81</sup>.

Les Québécois ont dû composer avec deux principales communautés : les Autochtones et les Américains. Bien que nous ayons abordé brièvement la représentation américaine dans la chanson des années 1960 et 1970, une étude plus approfondie permettra de mieux comprendre la place qu'elle occupe dans la chanson des années 1990.

Ainsi, il convient de faire un bref retour dans le passé qui nous éclairera sur la façon dont les réseaux d'images ont évolué au fil du temps. Nous nous intéressons d'abord aux origines de la représentation américaine chez les Canadiens français pour ensuite saisir l'évolution chronologique de cette image jusqu'à la décennie 1990. Puis, nous abordons la figure de l'Indien pour laquelle nous privilégierons une approche axiologique en abordant

---

<sup>81</sup> Claude Benoit, « Quand "je" est un autre. À propos d'*Une belle matinée* de Marguerite Yourcenar », *Relief*, vol. 2, n°2, 2008, p. 148.

d'abord l'Indien dans sa conception négative puis son pendant positif. Faute d'études savantes sur la représentation de l'Américain et de l'Amérindien dans la chanson québécoise, nous avons recueilli nos informations dans le domaine littéraire où les études sur le sujet sont nombreuses.

### **2.2.1 L'altérité américaine**

D'entrée de jeu, la culture anglophone a depuis toujours joué un rôle notable dans l'autoreprésentation des Québécois. D'ailleurs, au début de la colonie, cette culture anglophone est diffusée par l'entremise de trois différents groupes menaçant, chacun à leur façon, l'identité du peuple canadien français : « Pour la plupart des races minoritaires, il n'y a qu'une seule force d'assimilation. Mais le Canadien français peut en distinguer trois, chacune assez différentes et aussi dangereuse. L'Anglais, conquérant cruel, représente la domination politique ; le Canadien anglais, usurpateur social, représente la domination culturelle ; l'Américain, exploiteur injuste, représente la domination économique<sup>82</sup>. » Pour notre part, nous nous concentrerons davantage sur la figure de l'Américain, laquelle se veut plus pertinente en regard de la décennie 1990. Mais avant d'aborder de front la figure de l'Américain, voyons brièvement de quelle façon les événements de la Conquête ont influencé l'identité des Canadiens français.

Il faut remonter jusqu'à la Conquête (1759-1760) des Britanniques sur les plaines d'Abraham pour évaluer l'impact des Anglais sur l'identité des Québécois. Pour Fernand

---

<sup>82</sup> Katharine A. Foley, *La présence anglaise dans le roman canadien-français*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1968, f. 2.

Dumont, les événements de la Conquête entraîneront chez les Canadiens français une identité collective ambiguë :

[Dumont] soutient ainsi que l'intériorisation du regard paternaliste mais méprisant de l'autre se veut la conséquence la plus lourde et déterminante de la colonisation anglophone sur la représentation de soi des francophones. Ce serait à travers les yeux du conquérant que les francophones, sans trop le savoir, se seraient sans cesse observés, scrutés, interprétés et racontés. Conscience de soi et présence de l'autre en seraient venues à se confondre<sup>83</sup>.

Si, comme le stipule Dumont, le reflet induit par les Anglais a eu un impact à long terme sur l'identité culturelle des Canadiens français, le seul fait de côtoyer l'Autre a entraîné des conséquences tout aussi importantes en ce sens où l'occupation anglaise a engendré l'idéologie de la survivance :

La Conquête aurait donc l'effet d'une césure dans l'histoire du Québec. C'est de cette dernière qu'aurait émergé ce long purgatoire nommé *survivance*. En effet, puisque l'émancipation économique, culturelle et politique se trouvait structurellement entravée par l'occupation anglaise, les Canadiens français ne pouvaient espérer que survivre, c'est-à-dire s'accrocher tant bien que mal à certaines pratiques et institutions héritées du régime français et tenter de repousser dans le temps les menaces d'assimilation. Le choix était clair : survivre ou périr<sup>84</sup>.

En réaction à la Conquête, les élites défendant l'idéologie de survivance feront tout en leur pouvoir afin de propager une image négative des Anglo-Saxons, tant et si bien qu'elle laissera une empreinte indélébile dans la mémoire collective des Québécois. Les romanciers participeront également à l'ébauche de cette représentation méprisante, laquelle sera si souvent reprise qu'elle deviendra inévitablement un stéréotype des plus persistants.

Bien que les trois groupes anglophones cités précédemment reçoivent tous cette image

---

<sup>83</sup> Fernand Dumont, *Genèse de la société*, Montréal, 1993, p. 138 ; cité dans Alain Gagnon (dir.), *Québec : État et société, tome 2*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2003, [n.p.].

<sup>84</sup> Jocelyn Maclure, « Récits et contre-récits identitaires au Québec » (chap. 2), dans Alain Gagnon, *Québec : État et société, tome 2*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2003, [n.p.].

négative, nous porterons notre attention plus particulièrement sur la représentation des Américains dans les écrits canadiens français, puis québécois.

On retrouve les premières traces écrites de la figure du Yankee dans les journaux du début du XIXe siècle, notamment dans *Le Canadien* (1812) où Denis-Benjamin Viger développe l'image de « l'Américain accapareur, mercantile, libertin et républicain <sup>85</sup> » et motive les Canadiens à s'enrôler contre l'invasion des États-Unis au Canada. Guido Rousseau a brossé le portrait de l'Américain tel qu'il était décrit par les auteurs Canadiens français dans la littérature de l'époque. Selon lui, l'Américain n'était pas moins que « le bouc-émissaire des reproches que chacun adresse à la nation américaine tout entière <sup>86</sup> ».

Par opposition à cette représentation négative, on louange les vertus des Canadiens français. Par exemple, dans *Les Canadiens-Français de la Nouvelle-Angleterre* (1891), le père Édouard Hamon (1840-1904) affirmait que « le caractère français est juste aux antipodes du caractère anglo-saxon-américain. Autant l'un est gai, expansif, sans souci, compatissant avec les misères des autres, prêt aux sacrifices les plus généreux, autant l'autre est froid, concentré, calculateur et égoïste <sup>87</sup>. »

L'idéologie de survivance sera de plus en plus répandue et renforcera ce stéréotype, non seulement dans le but de sauvegarder les valeurs traditionnelles, mais également pour contrer l'exil des Canadiens français vers les États-Unis. En ce sens, les élites

---

<sup>85</sup> Yvan Lamonde, *Allégeances et dépendances: l'histoire d'une ambivalence identitaire*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, p. 33.

<sup>86</sup> Guido Rousseau, *L'image des États-Unis dans la littérature québécoise (1775-1930)*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1981, p. 189.

<sup>87</sup> Édouard Hamon, *Les Canadiens-Français de la Nouvelle-Angleterre* (Québec, N. S. Hardy, 1891), 120 ; cité dans Damien-Claude Bélanger, « L'antiaméricanisme et l'antimodernisme dans le discours de la droite intellectuelle du Canada, 1891-1945 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, n°3-4, 2008, p. 515.

ecclésiastiques n'hésitent pas à attaquer le mode de vie américain sous toutes ses manifestations. Les auteurs contribuent à cette mission en « [développant] le stéréotype du Yankee obsédé par l'argent et le luxe, spirituellement pauvre et de mauvaises mœurs, à qui ils opposent le noble paysan canadien<sup>88</sup>. » La plupart du temps, c'est le caractère mercantile de l'Américain que mettent de l'avant les récits. Cette soif de richesse, que Rousseau nomme « la fièvre du million<sup>89</sup> », sera l'un des traits les mieux ancrés dans la figure stéréotypée de l'Américain.

De surcroît, on reproche à l'Américain d'être un individualiste qui « a horreur de la discipline, de tout ce qui peut gêner ses mouvements. Il veut bien croire aux dogmes, mais ne cherchez pas à lui imposer une règle de conduite<sup>90</sup>. » L'égoïsme de l'Américain allait à l'encontre des valeurs traditionnelles de solidarité basées sur la famille et la communauté canadienne française.

Aux yeux des élites cléricales canadiennes françaises, les valeurs familiales des Américains ont été ébranlées avec la défense de l'égalité des sexes, de même que par la montée du taux de divorces : « Aux États-Unis, croyait-on, les femmes abandonnaient leurs vocations de femmes et de mères ; elles envahissaient la sphère publique et, pire encore, s'adonnaient au libertinage<sup>91</sup> ». Cette rhétorique antiféministe allait de pair avec l'idéologie

---

<sup>88</sup>Pierre-Paul Ferland, *Une nation à l'étroit : Américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2015, p. 55.

<sup>89</sup> Guildo Rousseau, *L'image des États-Unis dans la littérature québécoise (1775-1930)*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1981, p. 18.

<sup>90</sup> Jules-Paul Tardivel, *La situation religieuse aux États-Unis : illusions et réalité*, Montréal, Librairies St-Joseph Cadieux et Derome, 1900, p. 19 ; cité dans Damien-Claude Bélanger, « L'antiaméricanisme et l'antimodernisme dans le discours de la droite intellectuelle du Canada, 1891-1945 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, n°3-4, hiver-printemps 2008, p. 519.

<sup>91</sup> Damien-Claude Bélanger, « L'antiaméricanisme et l'antimodernisme dans le discours de la droite intellectuelle du Canada, 1891-1945 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, n°3-4, 2008, p. 526.

de survivance qui accordait une place importante à la femme, dans la mesure où elle consolidait la famille traditionnelle et participait ainsi à la sauvegarde des valeurs défendues par le clergé<sup>92</sup>.

Or, les Américains se font de plus en plus présents, notamment dans la sphère économique du Québec lorsque, vers les années 1930, ces derniers investissent massivement dans les industries forestières et minières, notamment au Saguenay. En fait, c'est l'économie tout entière qui semble basculer dans les mains des Américains. Cette mainmise se traduira dans les œuvres littéraires, d'une part, par l'ébauche de personnages américains cupides<sup>93</sup> et, d'autre part, par la mise en scène de héros reconquérant le territoire et l'économie canadienne-française<sup>94</sup>: « [La réaction des romanciers] revêt l'allure d'une véritable campagne anti-américaine. Un ennemi puissant et sans pitié pille de façon perfide le territoire national<sup>95</sup>. »

Qui plus est, les romanciers dénoncent l'attitude des voisins du Sud envers, certes, les Québécois, mais également les autres groupes ethniques. Rousseau le confirme : « Les auteurs redisent à peu près tous la même chose : Le Yankee est un tortionnaire : il agit à l'égard des peuples étrangers en loup assoiffé de sang<sup>96</sup>. » Au rang de ces « victimes » des États-Unis, le peuple amérindien, les Noirs et les Espagnols<sup>97</sup> sont sans doute les groupes

---

<sup>92</sup> Par exemple : Adélarde Dugré, *La campagne canadienne*, Montréal, Imprimerie du Messager, 1927, 230 p.

<sup>93</sup> Laurent Barré *L'Emprise* (1929), Joseph Lallier *Le spectre menaçant* (1932).

<sup>94</sup> Par exemple : Damase Potvin, *Le « Membre » ; roman de mœurs politiques québécoises*, Québec, L'Événement, 1916, 157 p. et Arsène Goyette, *L'Unique Solution*, Sherbrooke, Bibliothèque des bons livres, 1932, 259 p.

<sup>95</sup> Guildo Rousseau, *L'image des États-Unis dans la littérature québécoise (1775-1930)*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1981, p. 190.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 199. (Nous employons ici le terme Espagnols en raison de l'intervention de l'armée américaine à Cuba, qui appartenait alors à l'Espagne.)

ethniques ayant le plus marqué la mémoire des Québécois. Ainsi, la violence apparaît comme un énième trait typique des Américains.

Les mœurs religieuses ne seront évidemment pas en reste :

Ce thème [la religion] est sans doute le plus ancré et le plus élaboré dans le discours des élites socioculturelles sur la nationalité. D'un côté, la paroisse catholique française, ordonnée, paisible, respectueuse de la tradition, vouée à la promotion des valeurs spirituelles. De l'autre, une population immorale et turbulente, adonnée au matérialisme, livrée à ses tentations prométhéennes, devenue indifférente à ses prêtres et à leurs Églises<sup>98</sup>.

En effet, les élites ecclésiastiques ne manqueront pas de dénigrer la culture religieuse des Américains qui était considérée comme hérétique, précaire et marginalisée<sup>99</sup>. En 1928, le chanoine Lionel Groulx, dont le discours anti-américain est on ne peut plus éloquent, parle d' « assèchement » et d' « ankylose morale<sup>100</sup> » en référence à la foi protestante de nos voisins du Sud. Les auteurs emboîteront le pas : « [...] Alphonse Thomas, Joseph Lallier, Yvonne-A. Labelle et Joseph Bruchard dénigrent l'Américain protestant et dénoncent son fanatisme religieux et son mépris des lois divines<sup>101</sup>. » Cette rhétorique foncièrement négative s'explique par la crainte du clergé de voir se propager au Québec ce qu'ils considéraient comme la « modernité laïque ». En fait, le clergé percevait d'un bien mauvais œil l'époque moderne en générale à laquelle il imputait la perte des repères traditionnels et du patrimoine national.

---

<sup>98</sup> Gérard Bouchard et Yvan Lamonde, *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*. Montréal, Éditions Fides, 1993, p. 33.

<sup>99</sup> Damien-Claude Bélanger, « L'antiaméricanisme et l'antimodernisme dans le discours de la droite intellectuelle du Canada, 1891-1945 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, n°3-4, 2008, p. 522.

<sup>100</sup> Lionel Groulx, *Orientations*, Montréal, Les éditions du Zodiaque, 1935, p. 148.

<sup>101</sup> Guildo Rousseau, *op. cit.*, p. 272.

Ces inquiétudes face à la modernité n'auront toutefois pas empêché celle-ci de se frayer un chemin jusque dans les foyers :

Les années de prospérité suivant la Deuxième Guerre mondiale vont permettre l'importation au Canada de toutes sortes d'objets et de pratiques culturelles étatsuniennes qui bouleversent les habitudes de vie. Ce consentement à la consommation de masse se manifeste également dans le décor urbain : affiches publicitaires, motels, « service à l'auto », ciné-parcs, etc <sup>102</sup>.

Ce changement de paradigme se traduira au niveau littéraire avec la publication du roman *Le Survenant* de Germaine Guèvremont : « À ce sujet, aucun roman n'est plus représentatif de la modernité romanesque canadienne-française que *Le Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont. [...] *Le Survenant* raconte sous un mode allégorique la métamorphose du Canada qui se réconcilie avec l'Amérique<sup>103</sup> ». Dès lors, apparaît l'ambivalence dans le discours littéraire qui se caractérise d'une part, par le désir de préserver ses racines et, d'autre part, d'accéder à la modernité. Au Québec, cette modernité portera le nom de Révolution tranquille. Nous l'avons vu précédemment, cette dernière renversera les bases mêmes des Canadiens français qui se sentiront davantage Québécois.

Vers 1960-1970, la présence de l'Autre apparaît de plus en plus explicite dans les œuvres littéraires comme en témoignent les romans de Claude Jasmin (*Éthel et le terroriste* (1964) et *Pleure pas Germaine* (1965)), de Réjean Ducharme (*Le nez qui voque* (1967)), de Victor-Lévy Beaulieu (*Oh Miami Miami Miami* (1973)) ou de Jacques Godbout (*Salut Galarneau!* (1967), *L'Isle au dragon* (1976)). Or, même si l'Américain se matérialise dans les œuvres littéraires, il semble que celui-ci conserve les caractéristiques typiques qui

---

<sup>102</sup> Pierre-Paul Ferland, *Une nation à l'étroit : Américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2015, p. 62.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 66.

priment dans les décennies précédentes. Dans une étude portant sur les réseaux d'images issus de la culture américaine chez Jacques Godbout, Jean-Pierre Lapointe démontre que le personnage de William T. Shaheen Jr. du roman *L'Isle au dragon* (1976) représente encore et toujours l'archétype américain : « ses traits physiques tiennent de la caricature et ses traits moraux se conforment à un stéréotype sans nuance du puissant capitaliste : il est avide, triomphant, amoral et grossier. Ses familiarités vulgaires dénotent un égocentrisme satisfait et condescendant plutôt que spontanéité et générosité<sup>104</sup> ».

Au même titre que la littérature de l'époque, la chanson des années 1960-1970 prend aussi position par rapport à la menace américaine. Nous avons déjà abordé la volonté des chansonniers de transformer le Canadien français passif en véritable rebelle devant l'ennemi américain. Inévitablement, cet ennemi reprend les traits du Yankee « barbare asservi au Dieu de l'argent » pour reprendre l'expression de Rousseau, est un stéréotype encore bien vivant, comme dans « La Corriveau » (Gilles Vigneault, 1966) et « Race de monde » (1972) et « My neighbour is rich » (Félix Leclerc, 1972).

À partir des années 1980, le changement de paradigme quant à la présence des États-Unis dans les œuvres littéraires s'accroît avec le roman de la route<sup>105</sup> qui acquiert une popularité grandissante. Par exemple, *Le voyageur distrait* (1981) de Gilles Archambault, *Les faux fuyants* (1982) de Monique LaRue, et *Volkswagen Blues* (1984) de Jacques Poulin campent des héros qui explorent les frontières du continent, et par le fait même, leur propre identité. Autrement dit, au-delà de l'exploration d'un territoire, il s'agit avant tout d'une quête identitaire pour les protagonistes québécois qui, à la rencontre

---

<sup>104</sup> Jean-Pierre Lapointe, « La formulation de l'imagerie culturelle américaine dans les romans de Jacques Godbout », *Études françaises*, vol. 27, n° 2, 1991, p. 79.

<sup>105</sup> Le plus célèbre des romans de la route est sans aucun doute celui de Jack Kerouac *Sur la route* (1957).

d'autres cultures, se voient confrontés dans leur différence et en résulte, par conséquent, une transformation. À cet égard, Guillaume Ouellet cite en exemple Jack Waterman dans *Volkswagen Blues* (1984) ou Gregory Francoeur dans *Une histoire américaine* (1986) qui, après leurs diverses aventures et rencontres avec d'autres personnages, ne seront plus les mêmes hommes à leur retour au bercail<sup>106</sup>. Pour Jean Morency, les romans de la route expriment en quelque sorte la volonté d'inscrire le Québec au sein de l'Amérique qui fut trop longtemps mise de côté dans la construction de l'identité québécoise<sup>107</sup>. Il précise que cette nouvelle avenue ne s'inscrit pas dans une logique d'exclusion de l'identité canadienne française, mais sert plutôt à « délimiter plus clairement un autre type d'appartenance [celle américaine] définissant aussi la collectivité québécoise<sup>108</sup> ».

À la même époque, certains chansonniers suivent la voie tracée par la littérature où la quête d'identité passe par la découverte de l'Amérique. Le thème du voyageur errant est ainsi repris en chanson notamment par Sylvain Lelièvre « Kerouac » (1978), Pierre Flynn « Sur la route » (1987) et Richard Séguin « L'ange vagabond » (1993), qui se sont directement inspirés de la figure de Kerouac. Toutefois, certains chansonniers perpétuent l'image de l'Américain qui prévaut à l'époque de la survivance. C'est le cas, par exemple, de Félix Leclerc avec la chanson « L'encan » (1989), où il dénonce, sous l'allégorie d'un encan, la mainmise des Américains sur les ressources du Québec confirmant ainsi la perpétuité du stéréotype américain.

---

<sup>106</sup> Guillaume Ouellet, *Identité et itinérance : Les stratégies identitaires dans le processus de désinsertion sociale*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 84.

<sup>107</sup> Jean Morency, *Les fictions de la Franco-Amérique : une autre américanité*, Porrentruy (Suisse), Centre suisse d'études sur le Québec et la francophonie, conférence prononcée le 25 octobre 2010, p. 3.

<sup>108</sup> Jean Morency, « L'américanité et l'américanisation du roman québécois. Réflexions conceptuelles et perspectives littéraires », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 2, 2004, p. 57-58.

À la fin des années 1990, cette altérité conflictuelle et ambiguë revit sous la plume, entre autres, des Cowboys Fringants et de Loco Locass. Dans son mémoire, Jean-Charles St-Louis qui consacre un chapitre au groupe Loco Locass confirme la représentation péjorative que reçoivent toujours les États-Unis : « le risque d'assimilation qui plane sur les francophones du Québec dépasse celui que représente le prosélytisme national canadien; la culture de masse anglo-saxonne – au premier chef celle produite aux États-Unis – constitue une source de déculturation encore plus forte, insidieuse et dévastatrice<sup>109</sup>. » Comme premier agent de ce mépris, il cite l'ubiquité de la culture américaine, non seulement au Québec, mais partout sur le globe, puis il accuse la culture de masse qui se veut superficielle et insignifiante selon le groupe. L'attitude de Loco Locass rejoint la pensée du groupe Les Colocs qui adressait les mêmes critiques à l'égard des États-Unis quelques années plus tôt.

À la lumière de ce bilan, il semble que l'altérité américaine n'ait que légèrement évolué, du moins jusqu'aux années 1990, si ce n'est que l'inscription du territoire étatsunien dans les œuvres culturelles lequel sert souvent à mettre en exergue le caractère dissemblable de nos deux cultures, confortant ainsi les protagonistes dans leur différence. En effet, même si la présence américaine se fait de plus en plus sentir, la rhétorique péjorative associée à la culture américaine persiste dans les œuvres des auteurs québécois, et par extension, dans la mémoire collective attestant ainsi que la peur de l'assimilation est toujours bien présente. Cette crainte de se voir annihilés par les voisins du sud amène les auteurs à réitérer le stéréotype dépréciatif de l'Américain comme c'est le cas, nous le

---

<sup>109</sup> Jean-Charles St-Louis, *Engagement et Inscription de Gilles Vigneault, Loco Locass et Richard Desjardins dans la chanson québécoise. Entre appartenance et liberté*, thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2010, p. 131.

verrons, pour Richard Desjardins. Il semble toutefois que cette peur ne soit pas systématique selon le peuple que les Québécois côtoient. En effet, le peuple autochtone n'endosse pas forcément cette charge négative associée aux Américains.

### 2.2.2 L'altérité amérindienne

Au même titre que la représentation américaine, la figure de l'Indien est sans conteste l'un des symboles puissants de la mémoire collective québécoise. Comme ce fut le cas avec les Américains, les Canadiens français ont toujours côtoyé les Autochtones depuis les débuts de la colonie, ce qui a nécessairement occasionné des incidences sur l'identité culturelle québécoise. Or, contrairement aux Américains, il appert que l'Indien soit exclu de la mythologie identitaire. S'il en est ainsi, c'est notamment dû au phénomène de « réduction », comme le nomme Jean-Jacques Simard en parlant du statut des Autochtones au Québec :

À l'exil de l'espace va donc correspondre un exil aussi du temps, un exil de l'histoire qui sera désormais faite par les autres. La place à la fois imaginaire et concrète de l'Autochtone se trouve ainsi désignée une fois pour toutes : c'est précisément de ne pas avoir de place dans la société canadienne et de rester en marge de l'histoire. C'est là tout le sens que je donne au mot réduction<sup>110</sup>.

À l'instar de Simard, nous croyons aussi que l'Indien est exclu du processus identitaire des Québécois; néanmoins, plusieurs penseurs affirment que l'Indien s'est imposé dans notre imaginaire à travers les pratiques culturelles. Parmi ceux-ci, Sandra

---

<sup>110</sup> Jean-Claude Ravet, *Sortir de la réduction, entrevue avec Jean-Jacques Simard*, [Entrevue]. *Relations*, numéro 697, décembre 2004, [en ligne] <http://www.cjf.qc.ca/fr/relations/article.php?ida=2347> (page consultée le 20 septembre 2015).

Hobbs, Gilles Thérien, Daniel Salée, Jean Morency sont quelques exemples d'auteurs ayant contribué à éclairer la place qu'occupe le peuple des Premières Nations dans notre collectivité. Cependant, on ne retrouve pas d'études sur la figure de l'Indien à travers la chanson québécoise notamment dû au fait que très peu d'auteurs ont abordé l'altérité amérindienne dans leurs compositions. Néanmoins, il existe quelques chansons à cet égard dont « Som Séguin » (1973) et « Génocide » (1973), du duo Les Séguins, traitant toutes deux des aléas de la condition autochtone :

Som Séguin, as-tu agi sans penser, Som Séguin tu vas l'regretter  
Som Séguin, tu vas t'faire emporter, Par un système plus fort que toé

Ça'a pas tardé que Sam Système a pris sa place (bis)

Il d'mande plus une peau d'loups, une peau d'castor  
Mais c'est rendu qu'on leur demande  
Leurs montagnes et chaînes de montagne  
L'eau du ruisseau, les vagues du lac  
Leurs jours de pluie, de brume et de soleil, d'oublier leur langue  
D'oublier leurs coutumes, d'oublier leur Dieu

Mentionnons également « Le Sauvage du nord » (1931), chanson écrite par La Bolduc, relatant une histoire amoureuse qui s'inspire à la fois du conte, de la légende et de l'humour. Si les chansons portant sur le sujet amérindien sont plutôt rares, il en est autrement dans la littérature québécoise. En ce sens, nombre de chercheurs ont étudié la question de l'Autochtone et son rapport à l'identité québécoise. D'ailleurs, la figure de l'Amérindien est encore aujourd'hui un objet d'étude foisonnant étant donné la complexité des rapports qui unissaient d'abord les Canadiens français, puis aujourd'hui les Québécois, aux peuples des Premières Nations. Cette complexité étant, nous avons choisi de porter une attention particulière à l'altérité amérindienne en démontrant la façon dont s'est développée

l'imaginaire autochtone dans la littérature québécoise au fil du temps. Ainsi, nous nous emploierons à développer d'abord l'imagerie négative puis son pendant positif sans toutefois nous soucier de l'ordre chronologique puisque les mêmes stéréotypes se répètent à travers les décennies, voire même les siècles.

Pour débiter, ce qui nous apparaît le plus fondamental à l'égard de la figure de l'Indien dans la littérature québécoise, c'est que celle-ci semble confinée dans un cadre stéréotypé. En effet, il a été démontré, tant dans les récits de la Nouvelle-France que l'histoire contemporaine, à quel point le personnage autochtone se voit toujours occulté par le filtre de l'imaginaire canadien français. Dans *Les figures de l'Indien*, Gilles Thérien explique comment, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, « le Blanc invente un Indien, une figure discursive de l'Indien qui, multipliée, transigée, finit par régler le cadre et les contenus de la doxa sur l'Indien<sup>111</sup> » créant ainsi une césure entre celui qu'il appelle « l'Indien du discours » et « l'Indien réel ». Or, ce n'est pas parce que la figure de l'Indien semble figée qu'elle n'en est pas moins intéressante du point de vue de l'analyse littéraire, ne serait-ce que par l'ambiguïté qui la caractérise. En effet, on dénote un flou identitaire dès les premiers écrits où les Indiens sont tantôt objet de fascination et tantôt de diabolisation. Vincent Masse a mis en évidence cette dualité dans les écrits de Henry-Raymond Casgrain :

Pourtant, les apartés racistes des *Légendes canadiennes* (1861) de Casgrain, qui suivent le régime du « Maudit Sauvage » (« Ne devrait-on pas exterminer jusqu'au dernier cette race infâme qui n'est altérée que de carnage et de sang ? » *LC*, p. 22), s'accompagnent de portraits louangeurs, inspirés de celui du « Bon Sauvage » : « C'était un homme superbe, à l'œil d'aigle, aux lèvres fines et fièrement arquées, au front élevé rayonnant d'intelligence et de

---

<sup>111</sup> Gilles Thérien, *Les figures de l'Indien*, Montréal, Typo, 1995, p. 12.

loyauté, et d'un galbe si irréprochable que Phidias ou Canova l'eussent copié avec amour, comme le type de l'homme de la nature » (LC, p. 34)<sup>112</sup>.

Cette contradiction relevée dans le discours de Casgrain est tout à fait représentative du double mouvement d'appropriation et de distanciation qui caractérise le rapport des Québécois avec les peuples autochtones. En effet, deux visions diamétralement opposées semblent se confronter chez les romanciers.

Pourtant, dans la préface des *Récits de Mathieu Mestokosho, chasseur innu* (2004) de Serge Bouchard, Gérard Bouchard fait fi de cette ambivalence en affirmant que:

[d]epuis la rencontre initiale entre Européens et Autochtones dans la vallée du Saint-Laurent au début du XVIIe siècle, une méprise – pour employer un très gros euphémisme – s'est installée qui a donné naissance au stéréotype affligeant de l'Indien barbare, voué à l'errance, rebelle à la civilisation et peut-être même plus proche de la bête que de l'humain<sup>113</sup>.

Bien qu'il faille nuancer<sup>114</sup>, cette imagerie négative est effectivement présente dans les écrits depuis la Nouvelle-France. On en retrouve un bon exemple dans les scènes de martyrs jésuites où l'Indien incarne la violence :

Tandis qu'on suspend autour de son cou un collier de haches rougies, - qu'on l'enveloppe d'une ceinture d'écorce enduite de gomme et de résines enflammées, - qu'en dérision du baptême on lui verse de l'eau bouillante sur la tête, - qu'on taille sur ses membres des lambeaux de chair qui sont grillés et dévorés devant lui, - qu'on lui perce les mains de fers rouges, qu'après lui avoir arraché la peau de la tête<sup>115</sup>[ ...](Casgrain, 1873-1875, p.126)

---

<sup>112</sup> Henry-Raymond Casgrain, *Les légendes canadiennes*, Québec, Léger Brousseau, 1861 ; cité dans Vincent Masse, « L'Amérindien "d'un autre âge" dans la littérature québécoise au XIXe siècle », *Tangence*, n° 90, 2009, p. 111.

<sup>113</sup> Gérard Bouchard, « Préface » dans Serge Bouchard, *Récits de Mathieu Mestokosho chasseur innu*, Boréal, 2004, 200 p.

<sup>114</sup> Comme je le dis plus tôt : Bouchard fait fi de cette ambivalence en n'abordant que l'aspect négatif de la conception de l'Indien. Or, il existe aussi un aspect positif que nous aborderons plus tard.

<sup>115</sup> Gilles Thérien, *Les figures de l'Indien*, Montréal, Typo, 1995, p. 155.

Cette scène brosse le tableau du martyr Jean de Brébeuf dépeint par Casgrain, que Guy Laflèche ne considère pas moins qu'un « délire paranoïaque<sup>116</sup> » au service du patriotisme. En effet, le mythe des Saints Martyrs canadiens est à la fois « un symbole et un instrument de propagande de la religion d'État<sup>117</sup>. » Si le mythe s'avère un instrument au service de l'État, l'Indien du discours joue un peu le même rôle, c'est-à-dire que sa présence est aussi au service du Canadien français dans la mesure où il contribue à mieux définir l'identité de ce dernier.

Dans un même ordre d'idées, l'aspect physique de l'Indien du discours servira à exacerber l'image du barbare. Ainsi, le personnage arbore souvent des traits physiques repoussants qui vont de pair avec sa personnalité tel que le démontre ce passage tiré du roman *Le chevalier de Mornac* (1872) de Joseph Marmette : « Sur un cou épais reposait une grosse tête, au front et au menton fuyants. Les yeux petits et bruns, brillaient à fleur de l'orbite, tandis que le nez écrasé semblait se confondre avec la bouche, saillante et carrée comme le museau d'une bête fauve<sup>118</sup>. »

D'autre part, le personnage de l'Indien est également au service des Canadiens français dans la mesure où son comportement met en évidence les attitudes à proscrire chez celui-ci comme le souligne Vincent Masse : « Le double amérindien peut également servir de contre-exemple, comme dans les manuels de tempérance de la fin du XIXe siècle, où l'Amérindien alcoolique représente ce qui est stigmatisé dans le comportement du

---

<sup>116</sup>Guy Laflèche, « Les maudits sauvages et les saints martyrs canadiens », dans Gilles Thérien, *Les figures de l'Indien*, Montréal, Les cahiers du département d'études littéraires, n°9, Université du Québec à Montréal, 1988, p. 157.

<sup>117</sup> Gilles Thérien, *op.cit.*, p. 152.

<sup>118</sup> Dans Vincent Masse, « L'Amérindien « d'un autre âge » dans la littérature québécoise au xix<sup>e</sup> siècle », *Tangence*, n° 90, 2009, p. 111.

Canadien français<sup>119</sup>». À ce propos, l'alcoolisme est aussi l'un des traits stéréotypés de l'Indien faisant ainsi écho aux débuts de la Nouvelle-France où les marchands troquaient de l'alcool aux Amérindiens contre de la fourrure. L'idée fut reprise dans les manuels d'histoire dont celui rédigé par les pères Farley et Lamarche, *Histoire du Canada : cours supérieur*, qui projette une image peu reluisante des Autochtones : « Le sauvage était sensuel. Il se livrait facilement à la débauche. Son goût pour les boissons alcooliques fut encore un des principaux obstacles à l'action des missionnaires. Enfin, il était sans force morale, sans caractère<sup>120</sup> ». L'Indien étant fortement stéréotypé, il n'est pas étonnant de voir se profiler une autre idée préconçue dans ce passage, soit celle de l'homme soumis à ses besoins sexuels. En effet, on associe d'emblée la sexualité au personnage de l'Indien : « [...] la présence des personnages indiens dans le roman québécois est habituellement reliée à l'expression de la liberté sexuelle<sup>121</sup> » puis Thérien poursuit en affirmant que celle-ci est souvent perçue comme « un problème de conduite et de libération<sup>122</sup> ». De fait, lorsque l'auteur appelle à la connotation négative, celle-ci est synonyme de dépravation et de débauche : « Passer en territoire autochtone, c'est donc aussi participer de la déchéance culturelle dont la sexualité est le symptôme manifeste<sup>123</sup>. », écrit pour sa part Emmanuelle Tremblay.

---

<sup>119</sup> Anonyme, *Tempérance et Intempérance*, Montréal, Montigny et compagnie, 1856, p. 66 ; cité dans Vincent Masse, « L'Amérindien « d'un autre âge » dans la littérature québécoise au XIX<sup>e</sup> siècle », *Tangence*, n° 90, 2009, p. 111.

<sup>120</sup> Paul-Émile Farley et Gustave Lamarche, *Histoire du Canada : cours supérieur*, Montréal, Librairie des clercs de St-Viateur, 1945, p. 13-14.

<sup>121</sup> Gilles Thérien, *Les figures de l'Indien*, Montréal, Typo, 1995, p. 365.

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> Emmanuelle Tremblay, « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 119.

Il semble que cette image discursive, relevée notamment par Thérien, n'ait pas beaucoup évolué depuis, car on retrouve les mêmes caractéristiques dans les romans plus près de notre époque. En l'occurrence, dans une analyse de l'image de l'Indien, Emmanuelle Tremblay relève les traits péjoratifs que lui prête Louis Hamelin dans *Cowboy*, paru en 1993 : « Chez Hamelin, la légendaire liberté de l'Indien fait plutôt place à l'aliénation de l'assisté social. L'autre auquel le héros est confronté compte parmi ses traits distinctifs la pauvreté, l'alcoolisme, la toxicomanie et la violence sous toutes ses formes, notamment celles de l'inceste et du viol<sup>124</sup>. » En ce sens, on ne s'étonnera pas du champ lexical négatif employé par Gilles, le personnage principal blanc, pour décrire le peuple autochtone qu'il nomme péjorativement « Kawiches ». Il les décrits entre autres, comme des « boucanés, qui tiennent même pas debout tellement ils sont soûls » (p. 30) ou les compare à des « bêtes à cornes assoiffés qui ne pensaient qu'à ruiner les affaires des bons citoyens » (p. 59). L'Indien de Lalonde paraît aussi reconduire plus d'un stéréotype propre aux personnages autochtones présents dans la littérature. Bien que les personnages autochtones chez Lalonde ne soient pas autant empreints de négativité que ceux de Hamelin, le contexte dans lequel se situe l'action du roman, soit la Crise d'Oka<sup>125</sup>, permet la rediffusion du stéréotype de l'Indien « Warrior sanguinaire » (p.15), tel qu'il était décrit notamment par les jésuites au temps de la Nouvelle-France. C'est en ce sens que Tremblay parle de la « réactualisation de l'Indien barbare et satanisé<sup>126</sup> » en plus d'un « scénario de

---

<sup>124</sup> Emmanuelle Tremblay, *op. cit.*, p. 118.

<sup>125</sup> La crise d'Oka dure 78 jours (du 11 juillet au 26 septembre 1990) et oppose des manifestants mohawks au service de police provinciale du Québec et à l'armée canadienne. Au coeur de la crise : l'agrandissement proposé d'un terrain de golf et un projet immobilier sur des terres en litige où se trouve un cimetière mohawk. (Source : <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/la-crise-doka-1/>)

<sup>126</sup> Emmanuelle Tremblay, *op. cit.*, p. 110.

"déjà-vu"<sup>127</sup> » confirmant par le fait même l'idée selon laquelle la figure de l'Indien apparaît encore cristallisée.

Dans sa conception négative, l'Indien du discours va aussi servir à exacerber l'image du Québécois victime du pouvoir colonisateur. En ce sens, Gilles Thérien écrit que l'Indien du discours « agit comme un miroir pour le Québécois, image du colonisé, doublement, image de celui qui veut s'intégrer mais qui n'en connaît pas le prix<sup>128</sup> ». En effet, cet Indien du discours va parfois susciter une crainte de disparition, une « angoisse de dissolution », comme la nomme Tremblay. Autrement dit, côtoyer l'Indien signifie aussi risquer de perdre son identité comme en témoigne ce passage de *Cowboy* où, le héros principal s'étant fait voler ses papiers, ne peut plus prouver son identité : « en me dépouillant de mes affaires, on m'avait volé mon identité. Privé de ma définition sociale et de tout recours immédiat, je me retrouvais à la merci de cette meute instable. Je pouvais bien m'appeler Gilles Boisvert, après tout<sup>129</sup>. » Bien plus qu'au service de la trame narrative, ce passage est exemplaire des conséquences qu'entraîne la proximité avec le peuple des Premières Nations, soit la perte de son identité.

Ces mêmes traits, plus particulièrement la violence, la sexualité et l'image du colonisé renvoient aussi à une connotation positive selon le point de vue de l'auteur ou le personnage. Par exemple, la violence associée à l'Indien devient du courage lorsqu'il combat aux côtés de l'homme blanc comme le constate Masse : « [L]e même subterfuge guerrier, qui est signe d'ingéniosité s'il est employé par l'Auxiliaire amérindien du Héros

---

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Gilles Thérien, *Les figures de l'Indien*, Montréal, Typo, 1995, p. 28.

<sup>129</sup> Louis Hamelin, *Cowboys*, Paris, Stock, 1998, p. 408 ; cité dans Emmanuelle Tremblay, « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 114.

français ou canadien-français, devient la marque d'une lâcheté ou d'une trahison typique s'il est le fait d'un Agresseur<sup>130</sup> ». La liberté sexuelle, quant à elle, devient synonyme d'émancipation comme le démontre l'analyse comparative de Tremblay des romans *Cowboy* de Louis Hamelin et *Sept lacs plus au nord* de Robert Lalonde : « La sexualité associée à l'Indien représente chez Lalonde un possible de rénovation identitaire ; dans ce cas-ci [*Cowboy*, de Hamelin] elle renvoie plutôt à un acte de dérive collective. » Ce double mouvement d'appropriation et de distanciation se perçoit également lorsque, parfois, l'Indien imaginaire renvoie à l'homme blanc l'image de la victime colonisée alors que, d'autres fois, cette même image traduit l'idée de résistance et rappelle les enjeux de survivance propres à la nation canadienne française entraînant ainsi une identification symbolique positive. Cette identification positive était d'ailleurs manifeste dans les écrits du siècle dernier. C'est le cas notamment dans *Zacharie Vincent, le dernier des Hurons* (1838) d'Antoine Plamondon et le *Portrait de Josephte Ourné* (1844) de Joseph L'Égaré<sup>131</sup> dans lesquels l'historien François-Marc Gagnon observe « une identification symbolique des artistes à certaines communautés aborigènes en raison de la similitude de leur sort face à un pouvoir politique étranger<sup>132</sup> ». Il semble que cette projection ait perduré à travers le temps puisqu'on en retrouve encore des traces dans les romans plus près de notre époque. En effet, dans de nombreux romans contemporains, cette identification positive se traduit notamment par le fait que le personnage indien agit tel un guide pour l'homme blanc en quête de son identité : « [...] l'Indien joue souvent le rôle d'un médiateur, d'un intercesseur

---

<sup>130</sup> Vincent Masse, « L'Amérindien "d'un autre âge" dans la littérature québécoise au XIXe siècle », *Tangence*, n° 90, 2009, p. 111.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>132</sup> Dans Louise Vigneault, « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé », *Tangence*, n° 85, 2007, p. 70.

dans la destinée du personnage d'origine européenne<sup>133</sup>. », explique Jean Morency. Il cite en exemple le personnage principal dans *Oh Miami Miami Miami* de Victor-Lévy Beaulieu qui en vient à accepter son homosexualité grâce à celui qu'on nomme Faux Indien.

De surcroît, en étant présenté comme un guide, l'Indien du discours possède souvent les qualités d'un sage, il est perçu comme « une sorte de dieu qui aurait été chassé de son propre paradis et qui erre à la recherche d'un nouveau commencement », pour reprendre les mots de Gilles Thérien. Dans son analyse de *Sept Lacs plus au nord* de Lalonde, Emmanuelle Tremblay démontre que le personnage autochtone nommé K. joue aussi ce rôle de mentor envers Michel, le personnage principal ayant lui-même une descendance iroquoise : « l'Indien figure comme une autre partie de lui-même [le personnage principal] à reconquérir par la voie du souvenir. Ainsi le désir de l'Indien permet la réappropriation identitaire des domaines de la sensation, de l'espace américain et de l'Histoire. En ce sens, il conserve le même rôle qu'au temps de la colonisation : celui de guide. <sup>134</sup>. » Autrement dit, la figure de l'Indien est un symbole de la tradition que l'on doit se réapproprier afin d'accéder à une identité renouvelée. Ainsi, on voit naître chez plusieurs personnages un désir métis, un désir de ressembler à celui qu'on idéalise comme le constate Jean Morency dans *Volkswagen blues* de Jacques Poulin et *Oh Miami Miami Miami* de Victor-Lévy Beaulieu :

On retrouve ainsi, dans le roman de Poulin, la même réappropriation symbolique du passé que l'on a pu constater chez Victor-Lévy Beaulieu. C'est par la mémoire que le temps passé se trouve réintégré et recomposé. Comme Faux Indien, Jack Waterman et la Grande Sauterelle tentent de recréer le temps des origines : autant celui des Indiens que celui des coureurs

---

<sup>133</sup> Jean Morency, « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n° 85, 2007, p. 93.

<sup>134</sup> Emmanuelle Tremblay, *op. cit.*, p. 114.

de bois et des voyageurs. Il ne faut donc pas s'étonner que, comme dans *Oh Miami Miami Miami*, le thème du métissage joue un rôle important dans *Volkswagen blues*<sup>135</sup>.

Au thème du métissage se greffe celui de la nature qui s'avère un des lieux communs du discours sur l'Indien : « Le contact avec les cultures autochtones a donné profondeur à cette relation à la terre que l'Église a par la suite associée au destin du peuple canadien-français<sup>136</sup>. » En tant que porte-parole de la nature, le contact avec l'Indien signifie le rapprochement d'avec celle-ci, une nature jugée « rédemptrice » pour l'homme blanc et qu'il tente de se réapproprier pour mener à bien sa quête d'identité étant donné que « la forêt et l'Indien, la nature et la vie primitive transform[ent] l'individu en un homme nouveau<sup>137</sup> ». Philippe Alarie ajoute que « [l]es métissages ont contribué au rapprochement avec la nature que de nombreux artistes actuels tentent de préserver par la prise de parole<sup>138</sup>. » Nous verrons plus loin que Desjardins s'inscrit aussi dans cette lignée d'artiste qui, dans leurs œuvres, tentent de préserver cet espace, symbole de l'héritage autochtone et qui est devenu par le fait même « une constituante identitaire sacrifiée au profit du colonialisme économique<sup>139</sup>. » En voulant préserver la nature, l'Indien du discours, marginal et hors de la civilisation, se dresse contre l'impérialisme et, par voie de conséquence, devient aussi symbole d'une contre-culture. En ce sens, on retrouve souvent dans la littérature québécoise un personnage d'origine européenne qui, souhaitant fuir le monde moderne, s'allie au peuple autochtone et, du même coup, à la nature comme en fait foi ce passage de *L'élan d'Amérique* (1972) d'André Langevin relevé par Jean Morency :

---

<sup>135</sup> Jean Morency, « L'errance dans le roman québécois », Québec français, n° 97, 1995, p. 84.

<sup>136</sup> Philippe Alarie, *op.cit.*, p. 75.

<sup>137</sup> Serge Fournier, *Le coureur de bois au pays du Québec : une figure, une parole, son univers et son évolution*, thèse de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2012, p. 9.

<sup>138</sup> Philippe Alarie, *op. cit.*, p. 75.

<sup>139</sup> Emmanuelle Tremblay, *op. cit.*, p. 115.

De sa grande main, Antoine efface tous ces signes d'une fêlure qui, depuis la ville, se creuse dans l'ossature du pays, ouvre une faille qui fait glisser le terrain sous les pieds, engouffre tous ceux qui refusent de se détacher, et jusqu'aux confins de la nature immuable, jusqu'au pays de l'Indien<sup>140</sup>.

Bref, qu'elle soit positive ou négative, il reste qu'au final, la figure de l'Indien est indissociable de l'identité des Québécois, plus encore, elle semble même servir sa cause. C'est en ce sens qu'on retrouve immanquablement le couple paradigmatique Blanc/Autochtone chez les romanciers abordant la figure de l'Indien. Cette omniprésence de la question identitaire, lorsqu'il y a présence de personnages autochtones, amène Gilles Thérien à formuler cette hypothèse : « Deux avenues incompatibles s'ouvrent devant nous : d'une part l'enfermement dans la mesure où l'Indien vient accentuer les images du passé et la condition de colonisé ; d'autre part l'ouverture, parce que l'Indien exprime alors, par le métissage, les perspectives d'avenir<sup>141</sup> ».

Si les études sur l'Indien de discours en chanson sont absentes, nous avons tout de même relevé un passage tiré de sa thèse doctorale où Bruno Cornellier cite en exemple une composition du groupe Loco Locass pour illustrer cette volonté de renouveau identitaire qui passe par la reconnaissance du peuple autochtone :

À propos d'une telle « fraternité indienne » permettant au Québec moderne d'émerger d'un sol que portait déjà en lui l'hier des Premières Nations, le groupe de rap Loco Locass, bien connu pour ses prises de position politique et son activisme nationaliste, chante lui aussi haut et fort, dans son *Hymne à Québec*, cette solidarité entre francophonie québécoise et historicité indienne :

Stadaconé, Kabak, Québec  
Fortifiée depuis Frontenac

<sup>140</sup> André Langevin, *L'élan d'Amérique*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1972, p. 183 ; cité dans Jean Morency, « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n° 85, 2007, p. 87.

<sup>141</sup> Gilles Thérien, *op. cit.*, p. 29.

Assiégée, bombardée, détruite au mortier, mortifiée  
Reconstruite, incendiée  
Quatre mois par année dans les glaces prise et protégée  
Pour l'historien ou le topographe  
De pied en cap, Québec est toute sauf plate

...  
Québec : c'est le cœur du pays du  
Québec : fier fief de la francophonie  
Québec : capitale septentrionale, bijou boréal  
Des trois Amériques  
Québec : attitude authentique du  
Québec : latitude nordique de

Québec : 400 ans, sur le cap Diamant  
Porte ouverte sur le continent  
Depuis des lunes et des lunes on a pu prospérer en paix  
Protégés par la plume et l'esprit de Wendake  
Et s'il faut un chiffre ou une date à célébrer  
Ça fait des milliers d'années que les Wendats sont arrivés. Kuei<sup>142</sup> ! (2010)

Si certains artistes aspirent aujourd'hui à la reconnaissance du peuple autochtone, ce bilan nous a démontré que l'imagerie du peuple des Premières Nations, qu'elle soit valorisée ou infériorisée, reste confinée dans un cadre stéréotypé. Qui plus est, l'altérité autochtone est empreinte d'une ambiguïté où tantôt elle est la manifestation d'un désir de fusion chez l'homme blanc, tantôt le symptôme d'une dissolution identitaire, mais il reste au final que la présence de l'Autre autochtone ne s'y trouve que pour permettre à l'homme blanc de mieux se connaître.

Bien que peu d'artistes aient abordé l'Indien imaginaire en chanson, nous verrons que Richard Desjardins, comme Loco Locass, s'est lui aussi intéressé à la question autochtone dans ses compositions. Cependant, sa perception de celui-ci diffère de l'Indien

---

<sup>142</sup> Bruno Cornellier, *La « chose indienne » : Cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale*, thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, 2011, p. 71.

du discours où, comme nous avons pu le constater, celui-ci est rarement envisagé dans sa nature « réelle » qu'elle soit positive ou négative. En effet, les stéréotypes associés aux protagonistes autochtones, que ce soit sa nature violente, sa liberté sexuelle, sa position de grand sage ou encore celle permettant à l'homme blanc de se découvrir, semblent a priori exclus du discours de notre auteur.

Dans le chapitre suivant, nous verrons en quoi certains textes de Desjardins diffèrent ou s'accordent avec les concepts inhérents à l'identité culturelle que nous venons de relever. Dans un premier temps, Desjardins propose une nouvelle vision de la mémoire collective québécoise à travers la critique de la question religieuse. Dans un deuxième temps, nous examinerons la position de Desjardins quant au concept d'altérité d'abord, américaine, puis amérindienne. Nous découvrirons ainsi que les critiques à l'égard de la culture américaine non seulement amènent l'auditeur à s'ouvrir les yeux sur une sombre réalité, mais l'entraîne aussi à s'identifier à d'autres peuples « victimes » des Américains. Contrairement à ces derniers, les Autochtones reçoivent quant à eux la faveur de l'auteur. De fait, la figure de l'Indien, en plus de se distancier de celle habituellement véhiculée dans la littérature québécoise, tend à redonner aux peuples des Premières Nations la place qui leur revient au sein de la collectivité. Finalement, l'analyse de la chanson « Le bon gars », laquelle se veut fortement représentative de la position de l'auteur quant à l'imaginaire de la modernité, démontrera un désir de changement à l'égard de certaines valeurs jugées superficielles propres à l'époque moderne.

## Chapitre 3

### Richard Desjardins entre mémoire collective et expression de la modernité

#### 3.1. Portrait de l'artiste

Originaire de l'Abitibi, Desjardins fait ses débuts comme soliste au sein de la formation Abbittibbi (1975-1982). En 1987, paraît son premier album solo, *Les derniers humains*, qui connaîtra un relatif succès. Ce n'est qu'en 1990, à la sortie de son second album, *Tu m'aimes-tu*, que Desjardins se fait connaître auprès d'un large public. Si bien qu'il reçoit l'année suivante les Félix, remis par l'ADISQ, d'« auteur compositeur de l'année » et « album populaire de l'année ». Fort de son succès, il choisit de rééditer *Les derniers humains* en 1992. Paraît ensuite en 1993 l'album enregistré devant public *Richard Desjardins au Club Soda*. Il renoue ensuite avec ses comparses d'Abbittibbi avec qui il enregistre *Chaude était la nuit* (1995) et *Abbittibbi live* (1996). Il reprend sa carrière solo pour finalement lancer l'album *Boom Boom* en 1998.

Souvent qualifié de « poète national québécois », Richard Desjardins multiplie les honneurs dans la collectivité québécoise par son engagement non seulement à titre d'auteur-compositeur-interprète, mais aussi comme documentariste à la défense des forêts du Québec et, plus récemment, en s'opposant au monopole exercé par les compagnies minières<sup>143</sup>. Son engagement est au cœur même de son activité artistique : « Aussi, défenseur de toutes les cultures, il souhaite la survie de la langue française et du peuple

---

<sup>143</sup> Richard Desjardins, *Trou story*, [DVD vidéo], Montréal, ONF, 2011, 1h19, couleur.

québécois<sup>144</sup> » affirme Gilles Perron dans *Québec français*. Quant à Robert Giroux, il établit une comparaison avec Léo Ferré :

Desjardins pratique aussi une chanson sociale ou politique, celle qui donne une dimension historique à la fable qu'il raconte, une signification discutable, partisane, comme « Dans la toundra », « Les Yankees », « Va-t-en pas ». Il aime le récitatif lui aussi, mais plus narratif et moins moralisateur que celui de Ferré, quoique sa position dénonciation soit toujours bien « articulée » sur l'écologie, la guerre, le racisme, la violence, l'état du monde, etc<sup>145</sup>.

Le caractère dénonciateur des textes de Desjardins est donc souvent mis en évidence dans l'ébauche du portrait de l'auteur-compositeur-interprète. Bien entendu, cet aspect sera également primordial pour l'analyse de la production chansonnière de Desjardins.

### **3.2 La mémoire collective et le discours religieux**

Nous avons pu constater, dans la première partie de cette étude, que la chanson à l'époque de la Révolution tranquille conteste le pouvoir religieux et son hégémonie sur le peuple. Cependant, dans les années 1990, il semble que la question religieuse soit reléguée aux oubliettes, du moins dans les produits culturels, ce qui, à première vue, laisserait croire que les Québécois se sont affranchis de cette oppression exercée par les instances religieuses. En chanson, par exemple, très peu d'auteurs abordent le sujet religieux<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Gilles Perron, « Richard Desjardins : l'engagement poétique », *Québec français*, n° 131, automne, 2003, p. 90.

<sup>145</sup> Robert Giroux, « Des chanteurs comme porte-voix : Léo Ferré et Richard Desjardins », *Moebius : écritures / littérature*, n° 59, 1994, p. 136.

<sup>146</sup> Néanmoins, la place de la religion conserve quelques traces dans la chanson contemporaine. Par exemple, la chanson de Luc de Larochellière, « Sauvez mon âme » (1990) ou encore celle de Claude Dubois, « Si Dieu existe » (1996).

Or, de nombreuses allusions à la religion dans les textes de l'auteur semblent, au contraire, attester que celle-ci fait partie intégrante de la mémoire collective des Québécois et qu'il n'est pas aussi facile de s'en défaire. En fait, nous avons répertorié pas moins de dix-neuf chansons sur les quarante-quatre à l'étude contenant des références religieuses. Même si la religion est rarement mise en avant-plan, hormis dans la chanson « La porte du ciel », nous croyons que les nombreuses allusions au thème religieux tendent à démontrer que le sujet occupe une place non négligeable dans les compositions de Desjardins, et légitime, par le fait même, l'intérêt que nous lui accordons dans la présente étude.

De prime abord, la question religieuse chez Desjardins est intrinsèquement liée à celle du pouvoir et celui-ci se développe de plusieurs façons : par l'asservissement, l'injustice ou encore par la corruption. Cette critique du pouvoir religieux n'est pas sans rappeler celle véhiculée par les chansonniers des années de la Révolution tranquille qui dénonçaient le clergé et ceux qui suivaient leurs règles aveuglément, mais sans jamais remettre en question leur foi catholique. Une étude sur le cas de Félix Leclerc révèle, en effet, que la morale du catholicisme demeure intacte :

« [...] plusieurs chansons contiennent des références religieuses qui reflètent le respect du chansonnier pour les valeurs catholiques, mais, à partir du milieu des années 1950, quelques titres écorchent les prêtres. Autrement dit, Leclerc en vient à rejeter le contenant — l'institution cléricale - mais il respectera toujours le contenu — la morale mise de l'avant par l'Église<sup>147</sup>. »

À l'instar de ses prédécesseurs, Desjardins condamne également les instances religieuses. Cependant, si les chansonniers se positionnaient davantage du côté de l'anticléricalisme, Desjardins, pour sa part, n'hésite pas à dénoncer l'ensemble du catholicisme; que ce soit

---

<sup>147</sup> Luc Bellemare, *Le style dans les chansons enregistrées de Félix Leclerc: une analyse des relations texte-guitare*, thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007, p. 51.

ses préceptes, ses fidèles, ses représentants et même son dieu, rien ne semble lui échapper. Plus encore, les autres religions ne sont pas en reste puisque l'auteur leur octroie la même valeur négative. Bref, la question religieuse, quel que soit son angle, est dénigrée. Toutefois, à l'étude des textes, nous avons repéré quelques passages où la symbolique religieuse n'endosse pas une charge négative, puis avons constaté que ces passages sont toujours en lien avec l'amour. Nous verrons que ce rapprochement entre la religion et l'amour est sous-jacent à une vision du monde particulière à l'auteur.

Pour débiter, ce qui nous apparaît le plus fondamental en regard de la question religieuse dans les textes de Desjardins, c'est que celle-ci est souvent en lien avec le pouvoir. Dans les compositions, ce pouvoir est incarné entre autres par les hommes d'Église imposant leurs lois et les fidèles obéissants aveuglément à celles-ci. Un des exemples les plus probants se trouve dans la chanson « Lomer (à la Frenchie Villon) » qui s'inspire à la fois du poème médiéval *La Ballade des pendus* de François Villon paru au XVe siècle et à Villon lui-même à partir des passages autobiographiques que le poète a lui-même écrit. La chanson de Desjardins situe son action en 1460 et raconte l'histoire de deux amants, l'un pendu, l'autre lapidé pour avoir enfreint la loi ecclésiastique qui proscrit l'homosexualité :

J'ai consenti. Oui, j'ai enfreint  
Les lois du Deutéronome  
Et celles de St-Augustin  
Je fus allé aimer un homme

Cette matière à tous n'a pas plu  
Trognons de chou et pets de diable  
Qui pour le bien torturent et tuent

Ces mêmes qui furent des Croisades<sup>148</sup>

Les fidèles, prétextant faire le bien, exécutent aveuglément les doctrines prescrites par l'Église – le Deutéronome étant le cinquième livre de l'Ancien Testament lequel contient entre autres les dix commandements et St-Augustin étant reconnu comme l'un des Pères de l'Église – rappelant ainsi l'intolérance légendaire et archaïque de l'Église catholique envers l'homosexualité. En ce sens, la métaphore employée pour les décrire est éloquente : « Trognons de chou et pets de diable ». En fait, Desjardins reproche aux hommes de suivre les dogmes d'une religion contradictoire : d'un côté, la religion catholique prêche pour l'égalité des hommes, l'amour et la fraternité, mais de l'autre côté, elle commet des gestes qui vont à l'encontre de la morale qu'elle promulgue. D'ailleurs, Jacques Julien relève que « ces même qui furent des Croisades » sont sans doute les Templiers (des moines soldats), réputés pour pratiquer la sodomie<sup>149</sup>. Il continue en expliquant que l'allusion aux Templiers, lesquels furent exterminés au début du XIV<sup>e</sup> siècle – soit plus d'un siècle avant les événements de Lomer – vient appuyer l'idée que cette chanson « a une autre portée bien plus contemporaine qu'historique<sup>150</sup>. » Comme lui, nous croyons que, même si l'action se situe à une époque lointaine, les revendications sont toujours d'actualité. Jacques Julien en vient à se questionner quant aux intentions de l'auteur : « peut-être veut-il laisser entendre que notre (post) modernité est encore bien médiévale et que si les liens traditionnels se sont desserrés, ils ne se sont pas rompus<sup>151</sup>. »

---

<sup>148</sup> Extrait de « Lomer (à la Frenchie Villon) » tiré de l'album *Boom Boom* (1998).

<sup>149</sup> Jacques Julien, *op. cit.*, p. 138.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 144.

La position de l'auteur est sans équivoque : d'abord, la religion contraint l'esprit critique et provoque l'asservissement, elle sert aussi de prétexte aux violences comme nous avons pu le constater dans « Lomer ». Cette dénonciation du pouvoir religieux se poursuit dans la chanson « Boom Boom ». Bien qu'il ne soit pas question de religion a priori, celle-ci s'immisce dans un couplet au milieu d'autres figures de l'autorité opprimantes – par exemple les soldats – pour démontrer l'asservissement qu'elle engendre :

Elle me dit : les pompiers sont en feu  
Dans la nef des fous  
Ils ont changé de dieux  
Pour qu'on reste à genoux<sup>152</sup>

Ces vers nous indiquent que les autorités, ici représentées par les pompiers, sont prêtes à tout pour conserver leur pouvoir, et même à renier les bases les plus fondamentales de leur religion (dans ce cas-ci, changer de dieu).

Si la religion est empreinte de contradictions en plus de cultiver l'asservissement dans les compositions de Desjardins, elle sert aussi de prétexte pour commettre des injustices. De fait, les actions insensées commises au nom de la religion, comme dans « Lomer », sont récurrentes dans les textes de Desjardins. D'ailleurs, ces gestes sont toujours posés dans l'optique d'exercer un pouvoir. Par exemple, dans « Première position », il est question d'une tuerie perpétrée par un fanatique religieux qui « citant la bible / impose sa loi », alors que dans « Nataq », l'auteur fait référence à des dieux abusifs et au chaman « étranglé de remords » et dans la chanson « Miami », il y dénonce la corruption d'un prêtre.

---

<sup>152</sup> Extrait de « Boom Boom » tiré de l'album *Boom Boom* (1998).

À la lumière de ces quelques exemples, il apparaît que la religion endosse une charge négative chez Desjardins, un peu dans la même veine que les chansonniers qui, eux, s'en prenaient aux hommes d'Église. Or, un autre aspect le différencie de ses prédécesseurs : les propos de Desjardins affichent une portée plus globale. Autrement dit, il n'y a pas que la religion catholique qui soit critiquée, mais l'ensemble des religions. On le perçoit, entre autres, dans « Charcoal » où le bouddhisme, l'islamisme et le catholicisme sont tour à tour tournés en dérision :

Bouddha est gros,  
Allah est grand.  
Que Dieu vous garde  
moi j'ai pas l'temps<sup>153</sup>.

Nous croyons que l'énonciation successive de différents dieux est significative puisque ce serait là le signe que l'auteur considère chaque religion sur un même pied d'égalité avec ses failles et ses injustices. On le perçoit aussi dans la chanson « Miami » où, cette fois-ci, c'est le protestantisme qui est écorché. Alors qu'un immigrant illégal souhaite trouver refuge chez le pasteur afin d'échapper aux autorités, il fait plutôt face à un homme profiteur et corrompu par l'argent :

Ne pas bouger, surtout se taire  
Tapi dans l'ombre des feux verts  
Frappe à la porte du presbytère  
Le pasteur braque son revolver

Tu n'aurais pas quelque dépôt ?  
Montre-moi tout c'que tu caches  
Tu n'as plus rien ? Je prends ta peau  
In God we trust, others pay cash<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Extrait de « Charcoal » tiré de l'album *Boom Boom* (1998).

<sup>154</sup> Extrait de « Miami » tiré de l'album *Les derniers humains* (1992).

Cette scène, en plus de dénoncer le pouvoir religieux et la corruption lui étant associée, fait aussi référence à l'image stéréotypée des Américains avides et mercantiles, image que nous développerons plus tard lorsqu'il sera question de l'altérité américaine. Néanmoins, ce rapprochement nous amène à affirmer que la religion chez Desjardins est envisagée telle une organisation abusant de son autorité, au même titre, par exemple, que les autorités gouvernementales ou encore les puissances économiques qui utilisent leur pouvoir à mauvais escient. Autrement dit, le pasteur pourrait aussi bien être le dirigeant d'une compagnie puisque la valeur que l'auteur lui prête est la même que pour les autres figures du pouvoir, par exemple, les Américains.

D'autres passages viennent confirmer cette hypothèse. Par exemple, dans « La porte du ciel », une bande d'amis, se questionnant sur l'existence de Dieu, décide de se rendre au paradis. Une fois arrivés à destination, les amis demandent aux anges :

"Où c'est qu'y est  
Le vieux bouclé  
Avec un œil de bœuf?  
On est icitte pour y faire bulls-eye."

Les anges y ont dit:  
"Il s'en enfuit  
Au Pa...  
Ra...  
Guay<sup>155</sup>."

Bien qu'ici la référence à la corruption soit plus subtile, elle n'en est pas moins significative. En effet, la cachette de Dieu, le Paraguay, n'est pas aléatoire : le pays est reconnu pour abriter les richesses détournées, donc pour être l'un des plus importants paradis fiscaux. Ce lien entre la religion et la corruption financière des gouvernements ou

---

<sup>155</sup> Extrait de « La porte du ciel » tiré de l'album *Richard Desjardins au Club Soda* (1993).

des multinationales nous permet d'affirmer que la conception de la religion chez Desjardins est semblable à celle d'une entreprise ou d'un gouvernement, bref d'un quelconque groupement abusant de son pouvoir.

En considérant la question religieuse de la sorte, il n'est pas surprenant que ce soit l'ensemble des religions tout autant que leurs représentants ou les fidèles qui soit dénigrés. À l'analyse des textes, nous avons **toutefois** constaté que certaines références religieuses ne sont pas toujours péjoratives. En y regardant de plus près, nous avons pu constater la présence de deux éléments récurrents lorsque les références religieuses sont positives. D'une part, le changement de ton quant au sujet religieux survient lorsque les références religieuses sont perverties. D'autres parts, ces références religieuses deviennent positives lorsqu'elles se rapportent au sentiment amoureux.

Par exemple, dans « La maison est ouverte » où il est question d'un homme fuyant la société et ses préjudices pour rejoindre une femme, il compare cette dernière à un « pain béni » :

Nous sommes les bêtes noires de l'ennui.  
C'est toi mon pain béni.  
Nous sommes la prairie,  
Le feu, le vent.  
Nous sommes vivants

À quelques reprises, Desjardins évoque les rituels catholiques : ici il s'agit de l'eucharistie, alors que dans « Soreen », l'auteur fait allusion aux cierges qu'on allume dans les églises en guise de demande ou de remerciement :

Qui allumera son cierge  
À la porte de ta peau?  
Qui flambera la vierge?

He ne my ne mo,  
He ne my ne mo<sup>156</sup>.

De plus, l'auteur y ajoute une connotation érotique en évoquant une vierge, ce qui pourrait paraître subversif et provocant pour les adeptes du christianisme. Il semble, en effet, que l'auteur cherche à choquer en dénaturant certaines références considérées comme sacrées pour les Québécois catholiques. Une autre occurrence se profile dans « L'effet Lisa », dans laquelle le narrateur confesse son amour envers une femme, un amour qui frôle l'adoration :

Oui, j'avoue l'obsession  
À confesse, flambant nu.  
On me donne l'absolu.

En pervertissant l'acte de la confession (« flambant nu ») puis en y ajoutant une part d'ironie (l'auteur parle de « l'absolu », alors que l'auditeur s'attend à entendre « l'absolution<sup>157</sup> »), la référence religieuse devient alors positive et se distingue ainsi du discours antithéiste mis en lumière précédemment. C'est donc en profanant les références religieuses puis en les associant aux sentiments amoureux que celles-ci acquièrent une valeur positive. Ce changement de ton nous amène à émettre l'hypothèse que, pour Desjardins, seul l'amour justifie un asservissement aussi aveugle que celui engendré par une religion, que seul l'amour peut être voué à un culte. En d'autres mots, la seule religion qui soit légitime pour Desjardins est celle de l'amour.

---

<sup>156</sup> Extrait de « Soreen » tiré de l'album *Boom Boom* (1998).

<sup>157</sup> Terme qui relève essentiellement des religions catholiques et orthodoxes signifiant le pardon des péchés.

Dans un autre ordre d'idées, il convient de se questionner quant à l'omniprésence du discours religieux chez notre auteur. Nous avons vu qu'il ne s'agit pas que de quelques allusions ici et là, mais que ce sujet parcourt en filigrane l'ensemble de l'œuvre de Desjardins créée durant les années 1990. Bien qu'a priori l'identité culturelle durant cette décennie ne se définisse plus en rapport avec la question religieuse, l'étude des textes de Desjardins tend à démontrer le contraire. En abordant de front le sujet, il se distingue donc de ses contemporains pour qui la religion n'occupe que très peu de place dans leurs compositions.

Ce silence semble de prime abord attester du peu d'importance qu'on attache au phénomène religieux. Or, le simple fait que le sujet religieux occupe une place prédominante dans l'œuvre de Desjardins indiquerait, au contraire, qu'il s'agirait plutôt d'un « oubli volontaire » de la part des auteurs et, par conséquent, des Québécois. Cependant, cet oubli serait-il le signe d'un travail de deuil<sup>158</sup> en cours ou, en revanche, témoignerait-il d'un profond malaise<sup>159</sup> ressenti par les Québécois en réaction à leur passé religieux oppressant ? Loin de nous l'idée de répondre à la question, laquelle nécessiterait une luxuriante analyse. Néanmoins, cette interrogation nous porte à croire que, peu importe la cause de ce silence, il subsiste cette part d'ambiguïté dans la mémoire collective du peuple québécois en ce qui a trait au domaine religieux.

---

<sup>158</sup> Jocelyn Létourneau, Paul Ricoeur, entre autres, posent cette hypothèse quant à l'oubli.

<sup>159</sup> Bertrand Gervais, pour sa part, affirme que « L'oubli est le symptôme d'un malaise, lié à la complexité du monde contemporain, marqué par le rythme accéléré des transformations technologiques, sociales et culturelles » dans *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logique de l'imaginaire tome II*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais » n°4, mars 2008, p. 12.

D'ailleurs, en étudiant plus en profondeur la question religieuse des années 1990, on s'aperçoit que le sujet conserve une certaine vivacité, notamment sa valeur historique, en ce sens où elle fait partie intégrante de la mémoire collective des Québécois :

À ce titre, c'est quelque chose d'un rapport « amour-haine » que connaîtront les Québécois à l'endroit de l'Église catholique, où le pendant positif renvoie à l'inscription dans une tradition partagée, tandis que le pendant négatif rappelle les prescriptions et proscriptions normatives de l'Église<sup>160</sup>.

L'ambivalence n'est toutefois pas perceptible chez Desjardins. L'étude de l'aspect négatif dans les textes de l'auteur confirme ainsi l'hypothèse selon laquelle les Québécois éprouvent encore une « colère anti-théologique », pour reprendre l'expression de Jean-François Laniel. Donc, si une rancune persiste, c'est que la question religieuse est toujours bel et bien présente dans la mémoire collective. Cependant, en y associant l'amour, il semble que Desjardins propose une vision renouvelée du sujet religieux, où il apparaît que seul l'amour peut mériter le titre de religion.

Qui plus est, cette perspective nouvelle s'applique, par exemple, aussi bien aux catholiques qu'aux protestants puisque, comme nous l'avons vu, aucune religion ne reçoit la faveur de l'auteur. En effet, en considérant péjorativement le sujet religieux dans sa globalité, l'auteur ne se concentre pas que sur le Québec, comme ce fut le cas pour les chansonniers de la Révolution tranquille. Ainsi, Desjardins pose un regard beaucoup plus large et cette perspective d'ensemble rejoint l'idée selon laquelle les auteurs des années 1990 sont davantage orientés vers l'international, comme nous l'avons démontré dans la partie précédente.

---

<sup>160</sup>Jean-François Laniel dans E.-Martin Meunier (dir.), *Le Québec et ses mutations culturelles: Six enjeux pour le devenir d'une société*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2016, 520 p.

Rappelons que cette nouvelle orientation en chanson aura un impact sur la perception que la société québécoise a d'elle-même. En effet, en portant un regard extérieur, on ne peut ignorer l'apport des autres communautés dans la définition de notre identité culturelle. C'est pourquoi le concept d'altérité, qui se veut d'une importance majeure dans l'œuvre de Desjardins, se doit d'être approfondi afin d'examiner ce qu'il nous révèle sur l'identité des Québécois en cette fin de millénaire.

### **3.3 Les formes de l'altérité**

Pour le peuple québécois, l'Autre est majoritairement représenté par deux groupes ethniques distincts, soit les Autochtones et les Américains. Faisant indéniablement partie de la mémoire collective du Québec, ces deux peuples sont pourtant décrits par l'auteur de deux façons différentes, voire diamétralement opposées. L'analyse qui suit tendra à démontrer que les Autochtones reçoivent généralement la cote d'amour de l'auteur alors que les Américains, à l'inverse, sont plutôt associés à l'icône du mal, de l'abus et de l'injustice.

#### **3.3.1 L'altérité américaine**

L'identité culturelle chez Desjardins passe aussi par le concept d'altérité, notamment le rapport avec les Américains qui définit, nous l'avons vu, l'identité des Québécois depuis les débuts de la colonie. Rappelons que les Américains ont souvent été

critiqués par les Québécois, notamment à travers la chanson, mais que cela tend à changer vers les années 1980. Il semble, comme nous l'avons vu précédemment, que le discours critique sur les États-Unis devient plus nuancé à cette époque et qu'on perçoive une volonté d'inscrire le territoire américain dans l'identité québécoise. Ainsi, la figure de l'Américain se fait plus ambiguë depuis les années 1980. D'un côté, l'exploration des États-Unis atteste de la volonté d'inclure l'Amérique au sein de l'identité collective québécoise, de l'autre, la vision d'un pays capitaliste où le pouvoir et l'argent guident le Yankee révèle que la crainte de l'assimilation est toujours bien réelle. Pour notre part, il s'agira de déterminer la position de Desjardins quant à la culture américaine en examinant les protagonistes Américains et le contexte dans lequel ils sont mis en scène ainsi que les nombreuses références à la culture de masse issues des États-Unis. Il s'agira ensuite de démontrer de quelle façon Desjardins aspire à une nouvelle identité québécoise à travers son discours sur l'altérité américaine.

A priori, il appert que notre auteur éprouve une certaine aversion envers la culture de nos voisins, position qui se manifeste notamment dans deux chansons représentatives du répertoire à l'étude : « Les Fros » et « Les Yankees ». Jacques Julien affirme que « c'est sans doute dans la chanson "Les Yankees" qu'il a le mieux ramassé en mots et en musique sont expression de l'oppression américaine<sup>161</sup>.»

Cette dernière ayant été l'objet d'analyses plus détaillées dans les études portant sur Desjardins<sup>162</sup>, nous ne souhaitons pas ici répéter ce qui a déjà été dit. Cependant, les études auxquelles nous nous sommes référé, plus particulièrement celle de Carole Couture,

---

<sup>161</sup> Jacques Julien, *op. cit.*, p. 67.

<sup>162</sup> Notamment celle de Carole Couture, Julie Demanche et Jacques Julien.

serviront plutôt à faire ressortir les stratégies utilisées par l'auteur – dont les narrateurs multiples – pour ensuite démontrer de quelle façon elles entraînent une vision renouvelée de l'altérité américaine.

Dans la chanson « Les Yankees », Desjardins revisite les grandes conquêtes de l'Histoire : romaines, espagnoles, américaines et même françaises. Plus particulièrement, il y fait état des nombreuses dépossessions qu'on subies les peuples autochtones par ceux qu'on nomme les Yankees. Différents récits issus d'époques diverses se superposent et s'entrecroisent, créant ainsi une perspective nouvelle quant au concept d'altérité propre au Québécois.

Si, à la première écoute, on entend le récit de la conquête des territoires du Nouveau-Mexique, un examen plus attentif permet de constater l'étendue des références. En effet, Desjardins utilise une stratégie qu'il affectionne particulièrement, soit celle de mettre en scène différents narrateurs, suscitant ainsi une diversité de points de vue comme le relate Carole Couture :

Nous sommes donc en présence, dans cette chanson, de trois cultures différentes (québécoise, anglophone et hispanophone), donc de trois points de vue culturels distincts, ainsi que de diverses périodes historiques marquantes. Et selon les points de vue adoptés à tour de rôle par l'auteur, le mauvais rôle, une fois de plus, est donné aux conquérants, à la recherche du pouvoir et de l'argent<sup>163</sup>.

Dès les premiers couplets, l'auteur met en scène un narrateur qu'on devine être un Incas :

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

Nous savions qu'un jour ils viendraient, à grands coups d'axes

---

<sup>163</sup> Carole Couture, *op. cit.*, p. 95.

À coups de taxes nous traverser le corps de bord en bord  
Nous les derniers humains de la terre<sup>164</sup>

D'abord, « Rio » – signifiant fleuve en espagnol – nous donne un indice quant à l'identité des personnages et le lieu où se déroule l'action. De fait, il est probable que « les derniers humains » soient le peuple inca de l'Amérique du Sud qui, soulignons-le, fut envahi par les Espagnols au XVI<sup>e</sup> siècle. Plus loin, ces derniers humains se nomment aussi « fils du soleil », appellation destinée aux Incas. Ensuite, la parole est donnée au « vieux Achille », faisant référence au héros de la mythologie grecque reconnu pour son courage lors de la guerre de Troie :

Le vieux Achille a dit:  
"À soir c'est un peu trop tranquille.  
Amis, laissez-moi faire le guet.  
Allez! Dormez en paix!"

[...]

Et tout ce monde sous la toile  
qui dort dans la profondeur:  
"Réveillez-vous!  
V'là les Yankees, v'là les Yankees  
Easy come, Wisigoths,  
V'là les Gringos<sup>165</sup>!

Dans ce passage, entrent aussi en scène les envahisseurs incarnés par les « Gringos » – mot de l'argot espagnol pour désigner les étrangers provenant des pays anglophones – et qui sont aussi nommés « Yankees », appellation souvent employée de façon péjorative par les non-natifs des États-Unis assujettis aux citoyens américains. Aussi, puisque « Gringo » est employé par les locuteurs hispanophones et que « Yankees » concerne une plus grande variété de locuteurs, nous croyons qu'en utilisant ces deux dénominations simultanément,

---

<sup>164</sup> Extrait de « Les Yankees » tiré de l'album *Les derniers humains* (1992).

<sup>165</sup> Extrait de « Les Yankees » tiré de l'album *Les derniers humains* (1992).

il s'agit là d'un indice laissant croire que les Américains sont perçus négativement par un ensemble de personnes qui s'étend au-delà du seul peuple mis en scène. Plus que leur simple présence, Desjardins leur donne voix dans les couplets suivants :

"Nous venons de la part du Big Control,  
son laser vibre dans le pôle,  
nous avons tout tout tout conquis  
jusqu'à la glace des galaxies

Le président m'a commandé  
de pacifier le monde entier  
Nous venons en amis.

Maint'nant assez de discussion  
et signez-moi la reddition,  
car bien avant la nuit,  
nous regagnons la Virginie<sup>166</sup>!"

Dans ces vers, Desjardins présente un Américain correspondant au stéréotype que nous avons développé plus tôt, en lui prêtant une attitude hypocrite («Nous venons en ami») et belliqueuse («Nous avons tout conquis / Jusqu'à la glace des galaxies»). Dans un autre ordre d'idées, le dernier vers nous indique que l'auteur ne fait pas uniquement référence à la conquête du peuple inca puisqu'il faut savoir que c'est en Virginie, et plus précisément dans la ville de Jamestown, que fut établie la première colonie britannique au début du XVIIe siècle avec, pour capitaine du navire, le célèbre John Smith. Ainsi, cette allusion aux colonisateurs anglais transporte la chanson à une tout autre époque où ce sont les peuples autochtones qui ont souffert de la colonisation par les Anglais. Par ailleurs, certaines références à l'époque moderne dispersées ici et là (mégaphone, guns, taxes, NBC...) laissent à penser que l'action peut aussi bien se dérouler au moment où furent

---

<sup>166</sup> *ibid.*

écrites ces lignes. Bien que Desjardins déplace constamment le contexte historique, il reste que le thème de la dépossession se trouve toujours au cœur de la trame narrative.

Ainsi, nous croyons que la pluralité des narrateurs en tant que stratégie discursive permet de mettre en corrélation les conquêtes en faisant valoir que les comportements (ceux des conquérants ou des conquis) et les conséquences restent les mêmes, quelle que soit la période ou les adversaires. Il est toutefois important de souligner que les envahisseurs ne revêtent qu'un seul costume, soit celui des Américains. Cette particularité atteste sans équivoque de l'opinion défavorable qu'entretient l'auteur à leur égard. En effet, il est impossible de passer sous silence le caractère mercantile et hostile que Desjardins leur accorde, et ce dans de nombreuses autres chansons de son répertoire. Ce faisant, l'auteur perpétue le stéréotype de l'Américain qui, comme nous l'avons relevé précédemment, subsiste depuis les débuts de la colonie et a pris son essor en chanson avec le mouvement des chansonniers vers les années 1960.

En effet, les chansonniers dits nationalistes ont, pour la plupart, composé des textes relatant la domination anglophone sur la province, comme nous l'avons montré dans la partie précédente. Cependant, contrairement à ces derniers qui appelaient sans équivoque le peuple québécois à se rebeller contre l'oppression américaine dans leurs compositions, Desjardins pour sa part ne fait pas directement référence aux Québécois. Malgré l'absence du peuple québécois dans le texte, l'analogie avec le Québec est à considérer et ce, à deux niveaux. D'une part, le discours des Québécois peut s'apparenter à celui des conquérants dans la mesure où les colons de la Nouvelle-France ont à leur tour dépossédé les

Autochtones de leur territoire. D'autre part, on peut associer le discours des conquis à celui du peuple canadien français qui fut, lui aussi, envahi par les colons anglais et qui, comme nous l'avons vu, a longtemps souffert de la domination anglophone. Nous croyons que cette allusion tacite au récit des Québécois pourrait être volontaire de la part de l'auteur et qu'elle concourrait non seulement à mettre l'accent sur la situation des autres peuples conquis, mais aussi à démontrer que notre histoire s'apparente à la leur. Autrement dit, le lien étant implicite entre la colonisation des peuples et celle des Canadiens français, ce serait une façon de démontrer que d'autres ont aussi souffert des Yankees, et, plus généralement, de la colonisation, quels que soient l'époque et les envahisseurs. S'agirait-il là d'une façon pour Desjardins de dépasser les frontières qui nous différencient en ralliant notre histoire à celle d'autres peuples, et plus particulièrement à celle des Autochtones, dans le but de faire valoir plutôt les ressemblances, notamment celle où le Yankee se veut un ennemi commun? Cette hypothèse nous apparaît plausible, puisque « [Desjardins] anticipe donc une finalité à ces horreurs dans une résistance contre la situation mondiale actuelle<sup>167</sup> («Nous vivions encore plus forts / Malgré le frette et les barbares») ». Ainsi, ce serait en nous unissant que nous arriverions à vaincre l'ennemi. Pour étoffer cette hypothèse, l'analyse d'une autre chanson typique du répertoire de Desjardins en regard de la figure de l'Américain, « Les Fros », révèle que Desjardins étend la notion d'altérité au-delà du spectre habituel.

La chanson « Les Fros » relate la grève des mineurs de l'Abitibi durant l'été 1934 qui exigeaient des conditions de travail plus humaines. La Noranda Mine Ltd,

---

<sup>167</sup> Carole Couture, *op. cit.*, p. 96.

essentiellement dirigée par un groupe d'investisseurs new-yorkais, refusa catégoriquement les demandes des travailleurs et alla même jusqu'à embaucher des briseurs de grève, de sorte que « les militants et dirigeants du syndicat sont arrêtés et emprisonnés et les travailleurs non naturalisés sont déportés, laissant parfois derrière une femme et des enfants<sup>168</sup> » Desjardins plonge donc dans l'histoire de son Abitibi natale pour rendre compte du despotisme des Américains en donnant comme exemple l'exploitation des mineurs, un exemple pris directement dans l'histoire des gens de sa région. Or, comme dans « Les Yankees », il faut souligner que ce ne sont pas directement les Québécois qui se trouvent confrontés au despotisme des anglophones. En effet, même si l'action se campe au Québec, la grève ne touche pas d'emblée les Québécois puisque 90% des travailleurs sont d'origine étrangère. En fait, les « Fros » (diminutif de *foreigners* qui signifie étrangers) sont majoritairement des Ukrainiens et des Polonais ayant fui l'URSS des années 1920-1930<sup>169</sup>.

Dans la foulée de Félix Leclerc qui avait mis en chanson le stéréotype de l'Américain mercantile et impitoyable<sup>170</sup>, Desjardins reprend la même image en lui attribuant un nom : celui de Roscoe. Il faut savoir qu'à l'époque, Harry L. Roscoe, le gérant de la mine d'origine américaine, avait déclaré :

Ceux qui ont du travail à donner ont le gros bout du bâton et se servent du gros bout du bâton. Dans les champs de coton, le gros bout du bâton, c'est physiquement. Ici, c'est non, pas d'augmentation de salaire, pas ci, pas ça,

---

<sup>168</sup> Émile Parent-Bouchard, « Il y a 80 ans... la grève des « Fros » débutait à Noranda », *Radio-Canada*, 13 juin 2014, [en ligne], <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/671666/greve-fros-80-ans> (page consultée le 10 octobre 2015).

<sup>169</sup> Présentation de la chanson « Les Fros » sur l'album *Richard Desjardins au Club Soda*.

<sup>170</sup> Notamment dans la chanson « L'alouette en colère » (1971) de Félix Leclerc.

faites la grève si vous voulez, on s'en calice. On ne parle pas avec des communistes<sup>171</sup>.

Soulignons l'analogie émise par Roscoe entre la condition des Noirs dans les plantations de coton et celle des mineurs de l'Abitibi. Si l'Américain utilise cette comparaison dans l'optique de dissuader les travailleurs à faire la grève, d'autres s'en sont plutôt servis afin de conscientiser les travailleurs – et même les Québécois de façon générale – à se rebeller contre l'oppression. C'est le cas entre autres de Pierre Vallières qui, dans son essai *Nègres blancs d'Amérique*<sup>172</sup>, incite les Québécois à la révolution contre les pouvoirs de la province. Quant à Desjardins, il est fidèle à la réalité lorsqu'il prête ces paroles odieuses à Roscoe :

"Dehors les Fros", a dit Roscoe  
"That's what I call a silly cause  
Cause I'm only here for the money, stupid  
The French Canadians wanted by the mine."

[...]

"Bend on your knees Commies and sing  
A song for your kind Copper King."  
Vive la company<sup>173</sup>!

Au-delà du stéréotype de l'Américain, il nous apparaît pertinent de se pencher sur le fait que la tyrannie américaine n'est pas dirigée ici contre les Canadiens français, comme nous l'avons expliqué précédemment. Dans son mémoire, Julie Demanche constate aussi cette particularité en affirmant que :

---

171 Benoit-Beaudry Gourd, paraphasant Harry L. Roscoe dans Émile Parent-Bouchard, « Il y a 80 ans... la grève des « Fros » débutait à Noranda », *Radio-Canada*, 13 juin 2014, [en ligne], <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/671666/greve-fros-80-ans> (page consultée le 10 octobre 2015).

172 Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, VLB Éditeur, 1969, 402 p.

173 Extrait de « Les Fros » tiré de l'album *Richard Desjardins au Club Soda* (1993).

*Les Fros* présente en fait des éléments apparemment extérieurs aux Canadiens français, mais qui ont définitivement forgé l'histoire de la société québécoise. Les référents deviennent une matière non seulement employée afin de réinsérer les Canadiens français dans leur histoire, puisque c'est à partir de ce moment qu'ils ont commencé à travailler dans les mines, mais aussi afin de les confronter à une situation d'injustice<sup>174</sup>.

Ainsi, en prenant comme exemple d'autres minorités, nous croyons que l'auteur renvoie une fois de plus à l'idée que, d'une part, la tyrannie américaine n'est pas dirigée que contre les Québécois et que, d'autre part, notre rapport à l'Autre peut aussi se faire en référence avec les communautés ayant vécu des injustices semblables aux nôtres.

Rappelons que l'identité culturelle, après la Révolution tranquille, tend à se redéfinir, à la faveur des travaux des théoriciens de la colonisation, par exemple, qui révèlent aux Québécois que leur situation est analogue à celle vécue par les pays colonisés ou exploités par le capitalisme international<sup>175</sup>. Cependant, à l'approche du XXI<sup>e</sup> siècle, notre rapport à l'Autre ne se limite plus qu'à nos voisins du Sud. Autrement dit, en exposant le fait que d'autres peuples ont vécu les mêmes obstacles, Desjardins transcende la perspective égocentrique issue du mouvement des chansonniers et offre, par le fait même, une vision promptement élargie de l'altérité. Cette nouvelle avenue, bien qu'elle se base avant tout sur l'antipathie commune à divers groupes ethniques envers les Américains, met aussi de l'avant une philosophie beaucoup plus philanthropique où la solidarité et l'insoumission permettraient de résister à l'exploitation capitaliste.

---

<sup>174</sup> Julie Demanche, *La parole conteuse dans l'œuvre de Richard Desjardins*, thèse de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, p. 78.

<sup>175</sup> Par exemple, l'ouvrage autobiographique de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique* (1969).

Dans un autre ordre d'idées, nous verrons que les chansons où l'action se déroule sur le territoire américain ne sont pas à l'image du roman de la route (le *road novel*) où la découverte de l'Amérique prend un sens quasi-mythique. On n'a qu'à mentionner à nouveau le roman *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin, représentatif de « ce processus d'appropriation de l'Amérique par l'imaginaire québécois » et qui se révèle même être une « allégorie de la recherche d'identité<sup>176</sup> ». Au contraire, chez Desjardins, le territoire américain ne soutient pas une quelconque quête identitaire. Celui-ci décrit plutôt un lieu où règne soit l'absurdité, soit l'immoralité.

« Miami », tirée de l'album *Les derniers humains* illustre de façon exemplaire la vision qu'entretient Desjardins face au territoire américain. On y raconte l'aventure d'un Haïtien tentant d'entrer illégalement aux États-Unis. D'abord, la ville de Miami est reconnue comme le lieu privilégié des Québécois durant l'hiver. Or, loin de paraître exotique, Miami renvoie plutôt cette image d'un tourisme vide de sens :

Le millionnaire et son aorte,  
la muchacha qui lui propose  
une sensation un peu trop forte;  
le coup de grâce et l'overdose.

Miami

La vie finit comme elle commence,  
spoonful of love et de romance.  
Le jour se lève sur Miami  
et les palmiers qui s'en balancent.

Carcasses de crabes, vides et sans yeux,  
ils arrivaient au point de fuite,  
pauvres touristes offrant aux cieux  
leur vie perdue, leurs tas de suif<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> Sylvie Michelon, *Le roman québécois contemporain dans l'édition française (1975-1998)*, thèse de maîtrise, Sherbrooke, Université du Québec à Sherbrooke, 2000, p. 156.

<sup>177</sup> Extrait de « Miami » tiré de l'album *Les derniers humains* (1992).

Dans un premier temps, Miami est dépeinte comme un endroit où sévit aussi bien l'immoralité que l'illusion alors que l'auteur fait référence au tourisme sexuel (*muchacha* signifie «jeune fille» en espagnol) puis aux « pauvres touristes » qu'il compare à des « carcasses de crabe, vides et sans yeux » soulignant au passage le non-sens de leur « vie perdue ». L'immoralité se poursuit dans les couplets suivant alors qu'un immigrant tente d'échapper aux autorités :

Soudain, soudain, l'alerte au large  
peuple à la mer! Peuple à la mer!  
Encore ces misérables barges  
qui viennent vomir à nos frontières

Les vedettes de la US Navy  
s'en vont tester le droit de l'homme  
La dernière fois, elles l'ont trouvé  
dans le fond d'une bouteille de rhum

Le négrito, le flic aux trousses  
se jette à l'eau avant la pince  
Les dents du requin sont plus douces  
que les soirées de Port-au-Prince

Comme ce fut le cas pour « Les Yankees », Desjardins expose différents points de vue narratifs. On devine cinq narrateurs dont un omniscient et les quatre autres d'origine américaine : un « flic » (qui peut aussi bien être un soldat de la marine), un témoin de la scène, un pasteur ainsi qu'un commentateur télévisé. Une fois encore, le mauvais rôle est attribué aux Américains et l'effet est d'autant plus fort que Desjardins emprunte le point de vue du dominant en lui confiant une voix narrative. Soulignons au détour que l'hostilité des Américains est dirigée vers d'autres groupes ethniques, cette fois-ci haïtien, ce qui confirme l'hypothèse selon laquelle l'altérité québécoise peut aussi se faire en solidarité avec d'autres peuples victimes des Américains. Après avoir démontré le caractère barbare

des autorités américaines, l'auteur dénonce son caractère mercantile à travers un narrateur témoin de la scène et directement inspiré du stéréotype Yankee pour qui toutes les occasions sont bonnes pour faire de l'argent, même la chasse aux réfugiés :

Allô! Allô! l'équipe du câble?  
Y a un client qui tombe de haut.  
Mini-série, sujet rentable;  
" The refugees " on video<sup>178</sup>.

Ce couplet renvoie de toute évidence aux médias américains reconnus pour produire des émissions de télévision au sujet douteux, d'où l'expression télé-poubelle (*trash television*). On peut penser notamment à la télé-réalité ou encore aux magazines de variétés (*talk-show*) lesquels, durant la décennie 1990, occupent une place de plus en plus importante sur les ondes<sup>179</sup>. Les premier et dernier couplets font aussi référence aux médias qui exploitent les tragédies pour plus de sensationnalisme :

Qui a tué le garagiste? Qui donc en avait l'intérêt?  
Un type fauché parlant spanglish?  
Nous détenons quelques suspects

[...]

Qui a tué le garagiste? Qui donc en avait l'intérêt?  
Un type fauché parlant spanglish?  
C'est lui La preuve? Il s'enfuyait<sup>180</sup>  
Il s'enfuyait  
Il s'enfuyait  
Il s'enfuyait  
Il s'enfuyait

---

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> Luc Dupont, « Vingt-cinq ans de télé-réalité : quand la réalité dépasse la fiction », *Ethnologies*, vol. 29, n°1-2, 2007, p. 270.

<sup>180</sup> Extrait de « Miami » tiré de l'album *Les derniers humains* (1992).

La forme même de la chanson fait écho aux médias, comme le note Couture qui écrit : « à l'écoute de cette chanson, l'auditeur a l'impression de «regarder» un bulletin d'information télévisé tant les images sont présentées comme des «éclaircs»<sup>181</sup>. »

Sous l'ironie, se cache une virulente critique de la culture américaine qui s'accroît tout au long de la chanson. En effet, les références culturelles se succèdent : les Us Navy, le rock'n roll, le SuperBowl, la NASA, la devise américaine (In God we trust), Donald Duck, celles-ci servant à mieux dévaloriser la culture américaine. Au final, la vision des Québécois est faussée : ce lieu « qu'ils appelaient tranquillité » cache un côté beaucoup plus sombre. En mettant l'accent sur une réalité abjecte de ce lieu touristique par excellence des Québécois, Desjardins dénonce une certaine culture américaine adoptée par les Québécois qui se rendent complices à leur insu, du regard de l'Américain sur les réfugiés. Ainsi, en proposant une autre vision de la ville de Miami, Desjardins appelle donc l'auditeur à s'ouvrir les yeux sur une réalité sombre et inquiétante.

Si la violence et la cupidité qui sont mises de l'avant dans « Miami », la chanson « Kooloo Kooloo », quant à elle, frôle les limites du grotesque. Bien que la chanson ne se situe pas explicitement en terrain américain, quelques indices nous le laissent supposer, notamment le vers « Hawaiï hawayou! » ainsi que le nom de l'endroit, Kooloo Kooloo, lequel rappelle le nom des villes de l'état d'Hawaiï. Kooloo Kooloo est un endroit fictif où toutes les extravagances, aussi absurdes soient-elles, sont permises : « Game de bowling à cathédrale », « Des gogo boys ultra-charmants », « Sur le gros building d'un mille de haut

---

<sup>181</sup> Carole Couture, *op. cit.*, p. 68.

/ Tu te crisses en bas tête la première / Sur trois mille tonnes de marshmallows<sup>182</sup> », et ainsi de suite.

La culture américaine tournée en dérision nous donne un indice probant quant à l'opinion de Desjardins à l'égard de celle-ci. D'ailleurs, cette opinion semble récurrente chez les artistes de l'époque. En effet, nombre d'entre eux critiquent le mode de vie américain, la culture de masse en premier lieu. D'ailleurs, quand Desjardins chante : « Y'a même un bouquet de garde malade / Un Harlequin dans chaque sacoche » dans la chanson « Boomtown Café », on ne peut s'empêcher de faire le lien avec Les Colocs qui chantaient : « J'aurais l'air d'un roman savon / Toutes les matantes seraient toutes contentes ». Les romans Harlequin et les romans-savons « soap-opera » sont reconnus comme objets typiques de la culture de masse à laquelle on reproche souvent d'être pauvre et aliénante<sup>183</sup>. Il n'est donc pas surprenant que ces genres de produits culturels n'obtiennent pas la faveur de l'auteur. En effet, à l'analyse des chansons, on s'aperçoit rapidement que l'auteur se dresse contre toute forme d'idéologies ou de marchandises culturelles qui formatent les individus, et la culture de masse en est un bon exemple. Ainsi, la conception de la culture de masse de Desjardins rejoint d'une certaine façon celle de la religion dans la mesure où celles-ci contraignent l'esprit critique en proposant des manières de penser et d'agir préétablies.

Finalement, la chanson « Première position » tend à confirmer notre hypothèse selon laquelle la culture américaine cache un côté obscur selon Desjardins, et que la culture

---

<sup>182</sup> Extrait de « Kooloo Kooloo » tiré de l'album *Richard Desjardins au Club Soda* (1993).

<sup>183</sup> Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, p. 89.

de masse, en plus d'être abrutissante, masque la réalité. Dans cette composition, l'auteur met en scène des jeunes buvant leur première bière au bar de l'hôtel alors que la radio joue le succès de l'heure. Au même moment, un homme, qu'on suppose être Américain ou du moins anglophone commet un meurtre qui passe inaperçu puisque les radios « font tourner la première position » :

Une colère lente roule sans bruit  
sur la Principale nord.  
Le fusil brûle encore.  
Personne  
ne sait ce qui arrive,  
si le sang rougit la terre  
ou s'il s'en va aux archives.  
Les radios de la contrée  
du vaste ciel  
font tourner  
la première position<sup>184</sup>.

De la même façon que la littérature sentimentale dans laquelle s'inscrivent les romans Harlequin ou encore la télé-poubelle, cet extrait peut être entendu telle une critique de la culture de masse, plus particulièrement des médias, lesquels au lieu de traiter de sujets importants persistent à diffuser des futilités.

Desjardins lève donc le voile sur un aspect peu reluisant de la culture américaine en dénonçant, d'une part, la cruauté et le caractère mercantile à travers la figure type de l'Américain et, d'autre part, l'absurdité et la futilité de celle-ci en s'en prenant notamment à la culture de masse. Rappelons-nous que les années suivant la Première Guerre mondiale ont vu la culture américaine peu à peu pénétrer le quotidien des Québécois, et qu'à l'aube du nouveau millénaire, celle-ci est bien implantée. En effet, dans un Québec imprégné par

---

<sup>184</sup> Extrait de « La première position » tiré de l'album *Boom Boom* (1998).

la culture américaine, deux tendances se profilent chez les penseurs de l'américanité, l'une étant perçue positivement, l'autre négativement. Dans son pendant positif, la culture américaine « est devenue une culture de prédilection venue enrichir le paysage culturel québécois et relativiser la position qu'y occupait autrefois la France<sup>185</sup> », comme le relate Jean Morency dans une étude portant sur la présence américaine dans les romans québécois des décennies 1980 et 1990. Pour lui, la culture américaine représenterait « un réservoir de modernité » profitable aux Québécois. À l'inverse, cet engouement pour la culture de nos voisins du Sud engendre des conséquences négatives dont la plus inquiétante semble être l'uniformisation culturelle et, par le fait même, une éminente perte des repères traditionnels. Par exemple, Joseph-Yvon Thériault, sociologue, affirme dans *Critique de l'américanité* que cette acceptation de la culture étatsunienne serait la négation de notre propre identité<sup>186</sup>. En ce sens, la culture américaine peut inspirer la répulsion, comme c'est le cas pour Desjardins. Ainsi, la critique de l'auteur peut être perçue telle une mise en garde de ce qui, pour la majorité (si l'on se fie à l'attrait des Québécois pour la culture de masse issue des États-Unis), représente un idéal tel qu'il l'expose dans la chanson « Kooloo Kooloo ». Il en reste, néanmoins, que Desjardins tente, selon nous, de dépasser les frontières habituelles de l'altérité québécoise en mettant en scène des peuples conquis, des immigrants comme dans « Les Fros », sur qui, peut-être, nous incite-t-il à prendre exemple. La partie suivante porte sur une autre figure, fondatrice d'une représentation « américaine », où l'Amérindien profite d'une visibilité sans précédent dans la chanson québécoise.

---

<sup>185</sup> Jean Morency, p. 57.

<sup>186</sup> Joseph-Yvon Thériault, *Critique de l'américanité. Mémoire et démocratie au Québec*, Montréal, Québec-Amérique, 2002, p.24

### 3.3.2 L'Altérité amérindienne

La mémoire collective des Québécois fut largement influencée, nous l'avons vu, par le peuple américain et celui autochtone. Ne faisant pas bande à part, Desjardins aborde également ces deux altérités dans ses compositions. Précédemment, nous avons vu pu constater que la figure de l'Américain chez notre auteur perpétue les nombreux stéréotypes mis en place dès les premiers écrits de la Nouvelle-France. Or, nous verrons que l'image de l'Indien, quant à elle, diffère de celle qu'on nomme « l'Indien de discours ». En effet, la position de Desjardins à l'égard des peuples autochtones se distingue considérablement de ses contemporains et de ses prédécesseurs, notamment par le renversement des stéréotypes et par la voix narrative qu'il adopte.

Si la position de Desjardins à l'égard des peuples autochtones est différente, le simple fait d'aborder la figure de l'Indien est d'ores et déjà inhabituel chez les compositeurs des années 1990. En effet, nous avons souligné précédemment l'absence d'étude portant sur la figure de l'Indien en chanson dû au fait, croyons-nous, que celui-ci occupe très peu de place dans les compositions chansonnières francophones. Au contraire, les textes de Desjardins empruntent de nombreuses images et thématiques qu'on associe à la culture amérindienne. Cette omniprésence s'explique, entre autres, par les origines de l'auteur qui est natif de l'Abitibi où la présence autochtone est considérable<sup>187</sup>. Ayant donc côtoyé de près les peuples des Premières Nations<sup>188</sup>, cet Autre s'introduit dans les chansons

---

<sup>187</sup> La région compte 7 des 11 communautés rattachées aux Premières Nations du Québec et forment 57% des résidents (source : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/746924/portrait-communautés-autochtones-premieres-nations-abitibi-temiscamingue>).

<sup>188</sup> Dans une entrevue accordée à Maisonneuve le 27 novembre 1996 pour le réseau RDI, Desjardins affirme avoir pris conscience de la dure réalité du peuple autochtone dès l'âge de quinze ans alors qu'il accompagnait son père dans les forêts du parc de La Vérendrye.

de notre auteur d'une façon singulière qui diffère de celle généralement admise par les auteurs mettant en scène un personnage autochtone qui se veut, le plus souvent, stéréotypé. À ce propos, deux chansons particulièrement emblématiques de son œuvre retiennent notre attention et permettent une analyse riche quant à la figure de l'Indien : « Nataq » tirée de l'album *Tu m'aimes-tu* ainsi que « Akinisi » de l'album *Les derniers humains*. Celles-ci nous révèlent la façon dont Desjardins abolit certains stéréotypes liés à l'Indien, notamment ceux associés à la sexualité, la consommation d'alcool ainsi que le rôle de victime ou encore de grand sage que tient souvent l'Indien. Il en ressort ainsi une vision beaucoup plus réaliste du protagoniste autochtone qui favorise l'inclusion de la figure amérindienne au sein de la mémoire collective des Québécois.

Dans un premier temps, « Nataq » raconte le périple d'un couple amérindien qui, nous le supposons, fut chassé de sa tribu et qui entreprend la traversée du détroit de Béring<sup>189</sup> :

Toi, tu es ce soleil aveuglant les étoiles;  
Quand tu parles au mourant sa douleur est si douce.  
Pour trouver le racage et tuer l'animal,  
Pour trouver le refuge tu es mieux que nous tous,  
Nataq.

Je dis que je ne peux rêver la vie sans toi.  
J'ai la mémoire des eaux où je me suis baignée.  
Maintenant que tu vis, que je rêve à la fois,  
Tout mon être voudrait que tu sois le dernier,  
Nataq<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> Voir Élodie Abraham, « La liberté de l'artiste est-elle encore possible? », *Possibles*, vol. 22, n° 2, 1990, p. 69.

<sup>190</sup> Extrait de « Nataq », *Tu m'aimes-tu* (1990).

Dès les premiers vers, et avant même d'aborder la toile de fond, il convient de mentionner que la narration elle-même se distingue des points de vue habituels. En effet, le « je » narratif, en plus d'être amérindien est aussi féminin. Comme nous avons pu le constater dans la partie précédente, Desjardins affectionne particulièrement cette technique consistant à adopter un point de vue différent, soit en superposant différents narrateurs ou, comme c'est le cas dans le passage cité, en adoptant un point de vue tout à fait singulier. Outre le fait qu'il s'agisse d'une voix féminine se faisant entendre à travers un homme, rappelons que la perspective amérindienne est rarement envisagée des écrits portant sur les Autochtones. De fait, Gilles Thérien explique de quelle façon le Blanc invente « l'Indien fictionnel » grâce au pouvoir que l'écriture lui confère et efface par le fait même « l'Indien réel »<sup>191</sup>. Desjardins a également utilisé ce procédé dans « La mer intérieure », poème paru en 1992 dans *Le Devoir*, où il relate les événements de Lachine selon la perspective d'un Mohawk, qui s'adresse aux Blancs :

[...]  
Tu te rappelles de ce festin  
où tu les as tous conviés :  
1687, un 24 juin,  
un soir doux comme baiser d'été.  
C'était à Cataracoui  
à la décharge de Kingston ;  
à l'endroit même où t'as construit  
ta Sécurité Maximum.  
Avant que la fête commence,  
t'as embarré la porte du fort,  
t'as retiré la nappe blanche,  
tu t'es emparé de leur corps<sup>192</sup>...

---

<sup>191</sup> Gilles Thérien, « L'Indien imaginaire: Une hypothèse », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 17, numéro 3, 1987, p. 3-21 ; cité dans Bruno Cornélius, « Je me souviens (maintenant) : altérité, indianité et mémoire collective », *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 19, n°2, automne 2010, p. 112.

<sup>192</sup> Richard Desjardins, « La Mer intérieure », *Le Devoir*, samedi le 30 mai 1992.

Comme dans « Nataq », le narrateur est amérindien, mais dans ce cas-ci, l'ennemi à combattre est le Français. Les critiques virulentes qui s'en sont suivies prouvent à quel point cette technique est inusitée. En effet, la réponse de Claude Jasmin est éloquente : « Poète, tu nous aimes-t'y? ». La controverse qu'a provoquée la parution de ce poème vient certainement du fait que l'Histoire n'a toujours été racontée que par les Blancs. C'est en ce sens que Rémi Savard, anthropologue, viendra à la défense de Desjardins en affirmant que le Québécois est incapable « de se voir, même l'espace d'un instant, avec les yeux de l'autre<sup>193</sup> ». Justement, c'est en se mettant à la place de l'autre que Desjardins arrive non seulement à se distinguer des auteurs ayant abordé la figure de l'Indien, mais aussi à donner une voix aux peuples autochtones qui surpasse celle de l'« Indien du discours », comme c'est le cas également dans « Nataq ».

De plus, nous avons précédemment souligné que la figure de l'Indien est fréquemment au service de l'homme blanc notamment quant à la quête de son identité. Or, dans « Nataq », en plus de se glisser dans la peau de l'Amérindien, et féminin de surcroît, l'auteur fait complètement abstraction de l'homme blanc. Ainsi, l'absence du couple paradigmatique Autochtone-Blanc rompt indubitablement avec le discours habituel et permet, par conséquent, de porter toute l'attention sur les personnages amérindiens.

Par ailleurs, rappelons que le personnage de l'Indien est souvent perçu telle une victime de l'homme blanc ayant été chassé de son paradis terrestre. Cependant, dans « Nataq », il semble que le couple amérindien ait été chassé par leurs semblables :

---

<sup>193</sup> Rémi Savard, « Éditorial; Lettres au Devoir, Desjardins au pilori », *Le Devoir*, 23 juillet 1992, p. 16 ; cité dans Carole Couture, *op. cit.*, p. 166.

Et si par miracle nos prières parviennent  
A calmer ces dieux fous que ta douleur fascine,  
Je n'accepterai pas que l'un d'eux me ramène  
Où j'ai pleuré du sable et mangé des racines.

Je ne retourne pas sur les lieux anciens,  
Sous les lois de guerriers débouchant aux clairières,  
La mémoire brûlée, le flambeau à la main;  
S'il me faut retourner, je retourne à la mer<sup>194</sup>.

La raison pour laquelle ils doivent s'exiler reste obscure, peut-être est-ce dû à un amour interdit, mais il n'en reste pas moins que cette thématique s'écarte des lieux communs associés à l'Indien où celui-ci est habituellement contraint de quitter son territoire à cause de l'homme blanc qui l'en dépossède. Cet intérêt à raconter l'histoire de personnages amérindiens est indicatif de la position favorable de notre auteur à l'égard de la population autochtone. De plus, le courage de Nataq étant amplement mis en évidence tout au long de la chanson, la chanson confirme que la conception de l'Indien pour Desjardins est clairement positive :

Toi, tu es ce soleil aveuglant les étoiles;  
Quand tu parles au mourant sa douleur est si douce.  
Pour trouver le racage et tuer l'animal,  
Pour trouver le refuge tu es mieux que nous tous,  
Nataq<sup>195</sup>.

Il semble que la narratrice soit tout aussi brave, elle qui est prête à entamer la grande traversée malgré les obstacles imminents :

Je te le redis, je te suivrai dans la fosse,  
Mais je veux de la terre, ô Nataq, tu m'entends!  
Si cela te convient, si la vie nous exauce,  
Nous serons ensemble jusqu'à la fin des temps.

---

<sup>194</sup> Extrait de « Nataq », *Tu m'aimes-tu* (1990).

<sup>195</sup> *Ibid.*

Raconter l'épopée d'un couple amérindien, laquelle se situe avant la colonisation de l'Amérique, ne serait-il pas une façon de démontrer que les Amérindiens étaient là bien avant nous, que ce sont eux qui ont tracé la voie et peuplé le continent. Cette hypothèse devient plausible du fait qu'il s'agit là d'un des arguments que maintenaient les Autochtones pour légitimer leurs revendications politiques lors de la fameuse crise d'Oka<sup>196</sup>. Comme l'explique Pierre Trudel, « Au centre de la définition que les Autochtones se donnent d'eux-mêmes se trouve le fait qu'ils étaient là avant nous<sup>197</sup> ». Cette « théorie du peuplement » dû à l'immigration des Amérindiens de l'Asie vers l'Amérique fut donc largement reprise lors des discussions qui ont suivi la crise. Ainsi, nous pouvons supposer qu'en faisant allusion au peuplement du territoire américain, l'auteur appuie cet argument. De plus, la finale de la chanson où l'on apprend que la narratrice est enceinte vient renforcer l'idée du peuplement originel du continent par les Autochtones :

Nous serons les premiers à goûter aux amandes;  
Traversons, traversons, amenons qui le veut.  
Aime-moi! Aide-moi! Mon ventre veut fendre.  
Je suis pleine, Nataq, il me faudra du feu<sup>198</sup>.

Il apparaît, finalement, que la chanson « Nataq » laisse tomber de nombreux stéréotypes liés à l'Indien du discours notamment en omettant complètement l'homme blanc de la

---

<sup>196</sup> La crise d'Oka dure 78 jours (du 11 juillet au 26 septembre 1990) et oppose des manifestants mohawks au service de police provinciale du Québec et à l'armée canadienne. Au cœur de la crise l'agrandissement proposé d'un terrain de golf et un projet immobilier sur des terres en litige où se trouve un cimetière mohawk. Les racines de la crise d'Oka remontent au XVIII<sup>e</sup> siècle. Depuis cette époque, les Mohawks font pression sur le gouvernement pour qu'il reconnaisse leur droit foncier sur les terres en litige, mais leur demande reste en grande partie ignorée. (Source : <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/la-crise-doka-1/>)

<sup>197</sup> Pierre Trudel, « La négation de l'Autre dans les discours nationalistes des Québécois et des Autochtones », dans Michel Sara-Bournet (dir.), *Nationalismes au Québec du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 209.

<sup>198</sup> Extrait de « Nataq », *Tu m'aimes-tu* (1990).

trame narrative. Or, dans « Akinisi », même si l'homme blanc est présent, nous verrons que son rôle et sa relation avec l'Indien divergent aussi des idées préconçues qu'a développées la littérature au fil du temps.

D'entrée de jeu, « Akinisi » raconte l'aventure d'un homme blanc perdu dans le Nord et qui tombe en amour avec une femme inuit :

"Tout commença quand ils se sont perdus un jour;  
Le traîneau de secours s'est perdu à son tour.  
Le caribou couché dans la gueule du loup  
J'ai pris de vieilles étoiles pour me faire un igloo."

Dans la toundra  
Sursum corda<sup>199</sup>.

Le lieu décrit par le narrateur où règnent le froid et la mort détonne de la nature idéalisée par les auteurs québécois qui la décrivent telle une nature rédemptrice, où les personnages y retrouvent leurs racines, leur origine. Or, dans ce cas-ci, le narrateur sait très bien qu'il n'est pas dans son élément, que cet univers n'est pas le sien et que la nature est peut-être même son ennemie :

Le petit point là-bas, qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que c'est?  
Un trou dans la glace? Un loup dans ma trace?  
Ici, c'est comme ailleurs, c'est comme la mémoire,  
Tout ce qui s'éloigne prend la couleur du noir.

Un météore blasé, un casino viking?  
Une armée en déroute, quelqu'un qui nous fait signe?  
Ton ennemi juré qui te voit dans sa mire  
Ou l'homme de pierre t'épargnant le pire?

Dans la toundra

---

<sup>199</sup> Extrait de « Akinisi », *Les derniers humains* (1992).

Tu ne sais pas<sup>200</sup>.

On peut ressentir la crainte du narrateur, son angoisse de se retrouver dans un lieu qui lui est inconnu, et les mots qu'il prête à son partenaire Alashuack, Inuit d'origine, le confirment :

Pourquoi Alashuack me parle-t-il ainsi,  
Tourisme de nylon, aliène que je suis?  
Dans un ciel éclaté aux bouches des cratères  
Je me demande si nous sommes encore sur terre.

Dans ce couplet, il est intéressant de noter que l'auteur n'utilise ni le substantif « alien » ni l'adjectif « aliéné », mais bien un amalgame de ceux-ci qui décrit bien sa pensée où il conçoit l'homme blanc en tant qu'étranger adoptant un comportement insensé envers les peuples des Premières Nations. Il a d'ailleurs déjà déploré sur les tribunes le manque de connaissance des Québécois envers la culture autochtone<sup>201</sup>.

Par la suite, Desjardins fait allusion au massacre de l'alcool sur les populations indigènes. Ce fait historique dépeint habituellement les peuples des Premières Nations telles des victimes exploitées et manipulées par les colonisateurs européens. L'anthropologue Claude Gélinas parle d'ailleurs du « cliché des colonisateurs immoraux tirant profit de l'insouciance et d'une propension naturelle des Amérindiens envers l'alcool pour les déposséder<sup>202</sup> ». Dans un article, l'anthropologue cherche à remettre en question ce mythe en posant l'hypothèse selon laquelle le peuple amérindien aurait plutôt choisi d'importer l'alcool dans leurs mœurs pour diverses raisons :

---

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> Carole Couture relève une entrevue à ce sujet dans son mémoire, p. 175-176.

<sup>202</sup> Claude Gélinas, « Une perspective historique sur l'utilité de l'alcool dans les sociétés amérindiennes de la région subarctique », *Drogues, santé et société*, vol. 4, n°1, 2005, p. 76.

Dès lors, si les Amérindiens ont cherché à se procurer et à consommer de l'alcool, ce fut en bonne partie un choix qui leur était propre. Plusieurs indices laissent entrevoir que ce choix a souvent été fait avec l'objectif de combler des besoins bien précis et plus complexes que le simple goût de s'enivrer. Parmi ces besoins autochtones, nous avons pu voir qu'il y avait celui d'entretenir des rapports harmonieux avec les autorités politiques coloniales et les commerçants de fourrures, celui de s'assurer une économie de subsistance adéquate et celui d'entretenir les liens sociaux<sup>203</sup>.

À l'instar de l'anthropologue, Richard Desjardins offre également un point de vue différent de la relation Blanc-Amérindien-alcool – où les Indiens sont habituellement confinés au rôle de victimes – en illustrant plutôt ce fait historique telle une occasion mercantile pleinement consentie de la part de l'Amérindien :

« J'ai bel et bien perdu la trace, me dit-il,  
Ne tentons pas la panique, c'est inutile.  
Je suis une légende et toi t'es une affaire,  
Je te donne l'éternité et tu me donnes une bière<sup>204</sup>.

Non seulement le personnage autochtone est-il consentant, mais plus encore, Desjardins renverse complètement le stéréotype en posant l'homme blanc en victime, alors que l'Amérindien serait l'instigateur à qui profite cet échange. Ce renversement serait, nous le croyons, une façon pour l'auteur de remettre les pendules à l'heure et, par conséquent, de redonner ses lettres de noblesse aux Indiens. De surcroît, le fait que l'Amérindien s'auto-proclame « légende » pouvant octroyer « l'éternité » n'est certainement pas banal puisque nous croyons que Desjardins fait preuve d'ironie en se moquant du stéréotype selon lequel l'Indien est perçu tel un grand sage, un guide. Qui plus est, Alashuack étant le « guide » du narrateur dans cette aventure avoue lui-même s'être égaré. Ne serait-ce pas là une façon pour l'auteur de déroger de l'Indien du discours, de dépasser l'Indien de la littérature et

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>204</sup> Extrait de « Akinisi », *Les derniers humains* (1992).

d'ainsi mettre en scène « l'Indien réel » dont Gilles Thérien déplorait l'absence dans *Les figures de l'Indien*? D'autres indices nous laissent croire que c'est bel et bien l'intention de Desjardins. habituellement De fait, il semble que le même stratagème soit utilisé quant au stéréotype de l'Indien sexualisé, voire hyper-sexualisé dont Cornellier a mis la figure en évidence dans le film *Le Confessionnal* de Robert Lepage :

À ce titre, le film de Lepage s'inscrit dans une importante tradition de films québécois qui font de la sexualisation du corps Indien l'un de leurs thèmes principaux. Pensons, pour ne nommer que ceux-là, à Gilles Carles (*La mort d'un bûcheron*, 1973) et à Jean-Pierre Lefebvre (*Les maudits sauvages*, 1971), qui mettent en scène de façon explicite cette érotisation du corps « sauvage »<sup>205</sup>.

Rappelons-nous aussi les propos d'Emmanuelle Tremblay dont l'analyse portait sur les romans de Lalonde et Hamelin qui affirmait que « [p]asser en territoire autochtone, c'est donc aussi participer de la déchéance culturelle dont la sexualité est le symptôme manifeste<sup>206</sup>. » Or, dans « Akinisi », il n'est nullement question de libertinage, au contraire, le narrateur sous-entend qu'il a dû courtiser longtemps Akinisi, une femme inuit :

Akinisi, aussi, je crois que je l'attends.  
Elle est passée comme une outarde au printemps.  
Si tu savais combien d'années il a fallu  
Pour qu'elle vienne sur ma couche toute nue.

Elle est sourde et muette et secouée de transes,  
Elle s'en fut se marier à un mur de silence.  
J'entends parfois la nuit sa prière électrique.  
Quel oiseau de malheur, ô quel chant magnétique<sup>207</sup>.

---

<sup>205</sup> Bruno Cornellier, « L'Indien, mon frère : Identité, nationalité et indianité dans *Le Confessionnal* », *London Journal of Canadian Studies*, vol. 21, 2005, p. 56.

<sup>206</sup> Emmanuelle Tremblay, Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin, *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 19.

<sup>207</sup> Extrait de « Akinisi », *Les derniers humains* (1992).

Dans ces lignes, la conception de la femme autochtone se distingue des deux représentations dichotomiques qu'on lui a attribuées jusqu'alors. Dans son analyse portant sur l'image de l'Amérindienne au cinéma hollywoodien, Virginie Durey conclut qu'« on ne peut réellement parler d'évolution, de l'époque des colons jusqu'à nos jours. Qu'ils soient admirateurs de la princesse vierge ou contempteurs de la "squaw", les Américains considèrent régulièrement les Amérindiennes de manière érotique, voire pornographique<sup>208</sup> ». Bien que Durey s'intéresse particulièrement au cas américain, il semble que ces stéréotypes (princesse / femme fatale) soient aussi repris chez les auteurs québécois. En effet, Vincent Masse, ayant étudié la figure de l'Amérindienne dans la littérature du Québec affirme que « La Sauvagesse, même convertie au christianisme (auquel cas, bien souvent, elle meurt), et même si elle est moins « brune » et « cuivrée » que d'autres, n'est au final qu'une contrefaçon de la figure de la Canadienne française, dont elle emprunte la plupart des traits<sup>209</sup> ». Quant à Cornellier, il dresse ce portrait résolument stéréotypé de la « squaw »: « celui de la femme indienne sexualisée et brutale, maîtresse ou amante de l'homme blanc autant que de l'Indien qui est redoublé ici du fantasme de la femme fatale et de sa primitive violence castratrice<sup>210</sup>. » Or, chez Desjardins, la femme indienne n'endosse ni l'un ni l'autre de ces rôles caricaturaux puisque, non seulement le narrateur a dû faire la cour à Akinisi, mais plus encore cette dernière est désormais une femme malheureuse ayant épousé l'un des siens. Notons également que la référence religieuse utilisée par l'auteur, soit la prière, est également en lien avec l'amour, faisant

---

<sup>208</sup>Virginie Durey, *L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne : entre vérité historique et prisme cinématographique*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 281.

<sup>209</sup> Vincent Masse, « L'Amérindien "d'un autre âge" dans la littérature québécoise au XIXe siècle », *Tangence*, n° 90, 2009, p. 122.

<sup>210</sup> Bruno Cornellier, « L'Indien, mon frère : Identité, nationalité et indianité dans Le Confessionnal », *London Journal of Canadian Studies*, vol. 21, 2005, p. 53.

ainsi indéniablement écho à l'hypothèse posée précédemment où nous affirmions que seul l'amour est digne de « culte » pour Desjardins.

Dans un même ordre d'idées, rappelons que de nombreux récits mettant en scène l'Indien racontent souvent l'histoire d'une Autochtone ayant quitté sa tribu pour rejoindre l'homme blanc. Outre la célèbre Pocahontas, Vincent Masse relate aussi le cas de « Sidéna » dans *La vengeance huronne* (1874) de William Chapman où la « Sauvagesse » se convertit à la culture de l'homme d'origine européenne tout en « maudissant une race dorénavant perçue comme étrangère<sup>211</sup> ». D'autre part, lorsqu'il s'agit d'une femme blanche au sein d'une tribu autochtone, celle-ci n'est habituellement pas consentante : « [H]istoriquement, les récits et fantaisies d'enlèvements faisaient de la femme blanche la captive de l'Indien menaçant, sombre et sexuellement actif<sup>212</sup>. » Cependant, dans « Akinisi », il semble que ce soit l'homme blanc qui soit prêt à tout quitter pour aller rejoindre la femme aimée :

J'ai la trajectoire, la tension et la cible.  
Mon rêve a le métal des armes inadmissibles.  
Je mangerai les dieux tombés à mes côtés  
Et je ne plierai que devant la beauté.

Je sens déjà rouler le frisson sur ma nuque,  
Mon âme s'envoler dans un blizzard de sucre.  
Je savoure mon thé et je ferme les yeux.  
Mourir de froid, c'est beau, c'est long, c'est délicieux.

Je me perdrai encore et encore, tant que  
Je n'aurai pas trouvé cet être qui me manque.

---

<sup>211</sup> William Chapman, « La vengeance huronne », *Les Québécoises*, Québec, C. Darveau, 1876, p. 77 ; dans p. Vincent Masse, « L'Amérindien "d'un autre âge" dans la littérature québécoise au XIXe siècle », *Tangence*, n° 90, 2009, p. 120.

<sup>212</sup> Bruno Cornellier, « L'Indien, mon frère : Identité, nationalité et indianité dans Le Confessionnal », *London Journal of Canadian Studies*, vol. 21, 2005, p. 55.

Pour célébrer cela, tu vas faire quelque chose;  
En arrivant au sud, tu m'envoies une rose.

Dans la toundra  
Ou au-delà<sup>213</sup>."

À l'écoute des derniers couplets, il apparaît évident que le narrateur est prêt à tout pour aller rejoindre Akinisi, même à défier cette nature jugée mortelle. Par ailleurs, bien que la notion de métissage soit présente, elle se manifeste différemment de celle qu'on retrouve habituellement dans la littérature québécoise de l'époque. Nous avons vu précédemment que le désir métis, souvent présent chez le personnage du Blanc, est perçu comme le signe d'une identité renouvelée qui passe notamment par la reconquête d'une mémoire identitaire. Cependant, cette volonté de s'unir à l'Autre dans la chanson de Desjardins ne sert pas l'identité ni culturelle ni personnelle du narrateur. Au contraire, en avouant lui-même être dépourvu de ressources devant le climat nordique et risquant même la mort, le narrateur est pleinement conscient qu'avec cette union tant désirée il risque de se « perdre ». Et les tout derniers vers laissent penser qu'il est prêt à prendre ce risque au nom de l'amour, et que finalement, le lieu où ils pourront s'aimer importe peu : « Dans la toundra / Ou au-delà ».

À la lumière de ces deux chansons emblématiques, nous croyons que Desjardins offre une vision beaucoup plus réaliste de l'Indien en contrant de nombreux stéréotypes liés à sa représentation dans la littérature québécoise, entre autres celui lié à l'alcoolisme et à la sexualité. En donnant voix aux Amérindiens à travers la narratrice de « Nataq » et en omettant complètement l'homme blanc, l'auteur rappelle ainsi que les peuples autochtones ont habité le territoire bien avant ce dernier. Tandis que dans « Akinisi », le

---

<sup>213</sup> Extrait de « Akinisi », *Les derniers humains* (1992).

narrateur de descendance européenne reconnaît ses faiblesses face au climat nordique laissant sous-entendre par le fait même que ce territoire appartient davantage aux peuples des Premières Nations qui l'habitent « depuis cent mille ans<sup>214</sup> ».

Cette place privilégiée qu'occupe l'Indien dans les chansons de Desjardins nous porte à croire que l'auteur cherche indéniablement à redonner aux peuples autochtones la place qui leur est due au sein de la chanson québécoise, et par extension, dans la société québécoise. En racontant l'épopée mythique de Nataq, nous pouvons même affirmer qu'il questionne la mémoire collective des Québécois, laquelle fait abstraction des origines du peuplement du continent. Ainsi, en voulant inclure l'Indien dans la mémoire collective des Québécois, il s'agirait de réviser le cadre national, pour mieux l'adapter à l'époque actuelle, comme l'explique Jocelyn Létourneau qui estime que nous nous retrouvons « [à] une époque où toutes les collectivités sentent le besoin de réactualiser leurs représentations globales pour faire face aux défis de la mondialisation et du pluralisme culturel <sup>215</sup> ». De surcroît, il semble que cette révision ne s'appliquerait pas seulement aux références mémorielles ou à nos rapports avec les Autres, mais occuperait une portée beaucoup plus importante dans la mesure où ce sont également les valeurs du moment lesquelles, rappelons-le, définissent notre imaginaire de la modernité qui auraient avantage à être modifiées. Ainsi, pour la suite de cette étude, nous examinerons les critiques que profèrent Desjardins par le biais de l'ironie afin de mettre au jour un désir de changement quant à certaines situations sociales propres à l'époque moderne.

---

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> Jocelyn Létourneau, *Passer à l'avenir: Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Québec, Boréal, 2000, p. 11.

### 3.4 L'imaginaire de la modernité

Suite à l'analyse de la mémoire collective chez Desjardins, laquelle nous avons analysée en trois principaux points, soit la religion, l'altérité américaine et l'altérité amérindienne, nous pouvons affirmer que l'auteur, à travers ses textes, suggère une vision renouvelée de celle-ci. Si Desjardins propose un changement du côté du passé mémoriel, il semble qu'il en soit de même en ce qui concerne le présent. À cet égard, Julie Demanche soutient que

Le matériel référentiel [chez Desjardins] est donc employé dans ce concert afin d'éveiller chez l'auditeur les composantes d'une mémoire qui le poussent à s'interroger sur sa collectivité. Il fait émerger certains éléments appartenant à la fois au présent et au passé de la société québécoise. Il invite de plus l'auditoire à prendre conscience des forces et des faiblesses de sa nation tout en se tournant vers les générations futures. Il exhorte le public à prendre en charge sa collectivité et à assumer ses responsabilités. Avec un regard différent, l'auditeur est appelé à se tourner vers un autre aspect de sa réalité<sup>216</sup>.

Si Demanche pose ce diagnostic à la suite de son analyse portant sur « L'édification d'une mémoire collective », il s'agira pour nous de démontrer que le même constat s'impose quant aux références liées à la modernité.

Rappelons que l'identité culturelle d'un peuple se définit certes en fonction de ses références historiques, mais également en fonction de ses valeurs du moment, de sa perception du monde et de ses attitudes morales<sup>217</sup>. Bref, le passé tout autant que le présent se conjuguent dans l'élaboration d'une identité culturelle et permettent ainsi une vision de l'avenir que partagent les membres d'une communauté. Comme pour la mémoire collective

---

<sup>216</sup> Julie Demanche, *op. cit.*, p. 80.

<sup>217</sup> Tel que relevé, notamment, par Hervé Collet (attitudes morales) ou encore Charles Taylor (allégeances morales).

Desjardins envisage aussi un changement aux valeurs du moment pour construire un avenir plus harmonieux.

Pour Desjardins, cette volonté de changement se perçoit notamment à travers le discours critique présent dans ses chansons. Celui-ci étant omniprésent, il se décompose sous plusieurs formes dont les plus importantes sont celles liées aux valeurs sociales. Comme le rappelle Couture, « [d]ans ce type de discours [discours critique] de nombreux thèmes sociaux sont abordés à l'aide d'images percutantes, de l'humour d'un réalisme cinglant ainsi qu'à travers un « je » souvent associé directement à l'auteur, ce qui ajoute un caractère hautement ironique à ces textes<sup>218</sup>. » Couture voit juste en reconnaissant la charge ironique associée au discours critique. Si Couture ne fait que souligner cet aspect des textes de Desjardins sans en faire l'analyse, pour notre part, nous nous y pencherons plus en profondeur en abordant la critique sociale à travers le prisme de l'ironie, lequel s'avère un outil pertinent pour la présente analyse étant donné sa filiation d'avec l'identité culturelle. Mais avant d'analyser l'ironie chez Desjardins, voyons de quelle façon le procédé peut être rattaché à la conception de l'identité culturelle d'un peuple.

### **3.4.1 L'ironie et la critique sociale**

Les théoriciens sont nombreux à avoir montré que l'ironie participe à la construction de l'identité collective. D'ailleurs, Philippe Hamon dans *L'Ironie littéraire* note que la phrase « Tout est social dans l'ironie » revient dans tous les traités philosophiques concernant l'ironie. En étant une forme d'argumentation, l'ironie permet

---

<sup>218</sup> Carole Couture, *op. cit.*, p. 98.

de dénoncer les aspects jugés négatifs de notre société. Ainsi, comme l'affirme Ekkehard Eggs, l'ironie « est une sorte d'« écho » à un comportement social qui peut être critiqué parce qu'il pourrait et devrait être autrement<sup>219</sup> ». En ce sens, si l'ironie s'avère être un repère de l'identité culturelle dans la chanson québécoise, il convient de se demander en quoi cette figure permet d'aborder différemment l'identité culturelle ? Voici comment : il permet d'interpeller le récepteur en l'obligeant à poser un regard nouveau face à la situation ironisée grâce à une mise à distance. Ainsi nous croyons que l'ironie est le moyen par excellence pour inviter le récepteur au changement ou, du moins, pour l'inciter à une réflexion plus poussée.

D'abord, la notion de jugement de valeur (aussi nommée «évaluation») fait partie intégrante du procédé ironique : « L'évaluation constitue le cœur même de l'acte d'énonciation ironique. Elle en est à la fois le matériau privilégié, elle constitue le signal de l'intention ironique, et elle en est la forme même<sup>220</sup> », explique Philippe Hamon. Cette évaluation, étant presque toujours négative, fait figure de critique visant à dénoncer une situation jugée inacceptable par le locuteur en laissant ainsi sous-entendre une volonté de changement face à cette situation.

Qui plus est, l'ironie favoriserait non seulement une critique de certains aspects de notre société, mais une altération dans notre perception : « l'ironie permet de penser simultanément les deux faces d'une situation en évitant la mise en place d'une simple

---

<sup>219</sup> Alexandre Gefen, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », *Fabula*, 23 juin 2008, [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document1030.php> (page consultée le 24 janvier 2013).

<sup>220</sup> Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de discours oblique*. Paris, Hachette, 1996, p. 30.

réversion symétrique <sup>221</sup>», précise Alexandre Gefen. En d'autres mots, elle invite le récepteur à voir la situation dans sa globalité pour instaurer un regard autre sur une situation donnée. Toutefois, tel que le stipule Gefen, l'autre regard attribué au procédé n'est pas seulement le contraire (réversion symétrique) des propos ironisés, il s'agit plutôt d'une multitude de possibilités de regards. En effet, l'ironie est susceptible d'être interprétée de plusieurs façons par ceux qui la reçoivent et pas seulement par son contraire comme le laisse entendre, par exemple, la définition de Pierre Fontanier<sup>222</sup> laquelle fut maintes fois reprise et nuancée. L'ironie aura donc pour effet de susciter une réflexion plus poussée chez le récepteur qui n'aura d'autre choix que d'y confronter sa propre vision du monde. Le rôle de l'instance réceptive n'est donc pas à négliger dans le processus de l'ironie. Hamon va jusqu'à considérer que la participation active du récepteur transforme le lecteur en « co-producteur » de l'œuvre<sup>223</sup>. Le récepteur, en percevant un autre sens aux propos ironisés, est susceptible d'interpréter l'œuvre autrement, de révéler son sens caché, son second degré. Plus encore, l'ironie permet de « susciter chez l'auditeur un jugement évaluatif orienté en faveur des valeurs défendues par l'orateur<sup>224</sup>. »

---

<sup>221</sup> Alexandre Gefen, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », *Fabula*, 23 juin 2008, [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document1030.php> (page consultée le 24 janvier 2013).

<sup>222</sup> Dans son incontournable ouvrage *Les Figures du discours* (1968) – œuvre maîtresse de la rhétorique classique - Fontanier la définit comme étant un procédé qui « consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser » dans Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 145-146.

<sup>223</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 151.

<sup>224</sup> Elisabeth Malick Dancausa, *Qualités de l'ironie : Approches croisées de l'ironie dans L'Homme sans qualités de Robert Musil*, thèse de doctorat, Lyon, Université de Lumière Lyon 2, 2011, p. 97.

Cependant, ces effets ne peuvent être provoqués que si l'ironie est reconnue comme telle et c'est pourquoi la notion de distanciation joue un rôle primordial dans l'élaboration du procédé ironique. Hamon s'est aussi interrogé sur cette distanciation :

[...] c'est peut-être la notion de distance ou de tension qui caractériserait le mieux dans sa diversité l'acte de parole ironique : distance d'un énoncé avec l'énoncé d'autrui ; distance d'un énonciateur à l'égard de son propre énoncé ; distance d'un énoncé d'avec son contexte de référence réel ; enfin, distance, interne à l'énoncé, entre deux éléments disjoints de cet énoncé<sup>225</sup>...

Cette mise à distance est sans aucun doute l'un des signaux les plus éloquents quant à la présence d'ironie. De plus, le locuteur profite de cette distance sémantique et syntaxique dans la mesure où il peut à la fois affirmer et infirmer une même opinion puisque ses propos sont tout autant rusés qu'ambigus. Autrement dit, l'ambiguïté des propos permet au locuteur de rester en toute impunité puisque ce dernier pourra toujours se défendre de ceux qui n'adhèrent pas à sa pensée (contre ceux qui lui servent de cible ou contre ceux qui n'accèdent pas au sens implicite) en affirmant qu'il n'a jamais émis telle ou telle opinion ; ou, au contraire, cette ambiguïté jouera en sa faveur en créant une connivence avec ceux qui sont d'accord avec sa position<sup>226</sup>.

Bref, une fois l'ironie reconnue grâce à la distanciation, elle conduit le récepteur à une réflexion et l'invite à percevoir autrement une situation donnée laquelle, rappelons-le, est souvent d'ordre social. Ainsi, l'ironie est beaucoup plus qu'un outil stylistique puisqu'elle est toujours liée à la réflexion et à la critique, elle se montre donc comme une façon de percevoir le monde.

---

<sup>225</sup> Philippe Hamon, « L'ironie », *Le Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis éditeur, 1990, p. 57.

<sup>226</sup> Voir Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de discours oblique*. Paris, Hachette, 1996, p. 60.

Pour notre propos, nous limiterons notre examen à une chanson emblématique de l'usage de l'ironie chez Desjardins., « Le bon gars », afin de dégager les signaux linguistiques qui révèlent une posture ironique. Cette analyse mettra en lumière les enjeux liés à l'identité culturelle, et par le fait même, nous serons à même de déceler les changements auxquels aspire l'auteur.

### 3.4.2 L'ironie dans « Le bon gars »

D'abord, il faut savoir que la parodie est souvent employée lorsqu'il est question d'ironie comme le souligne Hamon :

Poussée à l'extrême, on pourrait peut-être aller jusqu'à dire que tout fait d'ironie tend au pastiche ou à la parodie : en effet, le plus efficace procédé pour disqualifier autrui consiste sans doute à le disqualifier dans son rapport au langage et à ses règles, en les dénudant dans leur aspect « mécanique » et répétitif, là où l'autre croyait justement avoir fait acte de style original<sup>227</sup>.

Bien que Hamon, comme d'autres auteurs, se ménage certaines réserves quant aux liens unissant l'ironie et la parodie, d'autres spécialistes, tels que Laurent Perrin, affirment clairement que « La parodie serait une forme particulière de l'ironie <sup>228</sup> ». À l'instar de ce dernier, nous croyons que la parodie, au même titre que l'ironie, permet d'utiliser la force des préjugés et des stéréotypes au profit de l'énonciateur. Dans « Le bon gars » tirée de l'album *Tu m'aimes-tu*, l'auteur fait la part des actions qui distinguent une bonne personne d'une mauvaise personne. Pour ce faire, il utilise la parodie pour mieux dévaloriser ce que l'auteur considère comme un « bon gars ». Dès la première strophe, Richard Desjardins se

---

<sup>227</sup> Philippe Hamon, *op.cit.*, p. 26.

<sup>228</sup> Laurent Perrin, *L'ironie mise en trope – Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Éditions Kimé, 1996, p. 132 ; cité dans Élisabeth Malick Dancausa, *op.cit.*, p. 290.

glisse dans la peau d'un homme « politically correct » et parodie sa vie personnelle, professionnelle et sociale. Les clichés y sont nombreux et permettent du coup de déceler l'ironie du texte. :

Quand j'vas être un bon gars  
Pas d'alcool pas d'tabac  
M'as rester tranquille  
M'as payer mes bills  
M'en vas apprendre l'anglais  
M'as l'apprendre pour le vrai  
Quand m'as être un bon gars  
Pas d'alcool pas de tabac  
M'as mettre des bobettes  
M'as lire la Gazette  
M'as checker les sports  
M'as compter les morts  
Je vas passer mon check-up  
Je m'en vas faire mon ketchup  
On va voir ce qu'on va voir  
Je vas me forcer en ciboire<sup>229</sup>

En premier lieu, un auditeur connaissant bien l'auteur constatera rapidement que le discours ne colle pas avec celui qu'il livre habituellement, et ce, dès les premiers vers. En effet, lorsque Desjardins chante « Pas d'alcool, pas d'tabac », il se crée un effet de distance entre l'énonciateur et son propre énoncé dû au fait que ces paroles sont difficilement plausibles de la part d'un auteur qui, dans d'autres compositions, défend les vices que sont notamment l'alcool et la drogue. On n'a qu'à penser à « Et j'ai couché dans mon char » lorsque le narrateur s'adresse à ses « vieux chums » : « Vous me trouvez le stash<sup>230</sup> / Moi je paie le party » et plus loin, « Well, let's drink to that! ». Ainsi, en reconnaissant que l'auteur n'adhère pas au type de discours livré dans « Le bon gars », l'auditeur est à même

---

<sup>229</sup> Extrait de « Le bon gars », *Tu m'aimes-tu* (1990).

<sup>230</sup> « stash » qui signifie drogue.

de percevoir l'ironie. À ces critères d'ordre moral, Desjardins ajoute d'autres éléments inattendus indiquant que le texte n'est peut-être pas à prendre au premier degré. Par exemple, en affirmant qu'un « bon gars » doit parler anglais, Desjardins se moque d'un principe de la société québécoise où, pour réussir au point de vue professionnel, le Québécois doit inévitablement maîtriser l'anglais, rappelant non moins la sempiternelle crainte d'assimilation qui perdure depuis les débuts de la colonie que l'omniprésence de la culture américaine et le pouvoir économique des États-Unis à l'ère moderne. Dans un même ordre d'idée, il renchérit en affirmant qu'un « bon gars » doit lire « la Gazette ». Il faut d'abord savoir que le journal *The Gazette* est le principal quotidien en langue anglaise publié au Québec et ce depuis 1785, ce qui en fait une véritable icône de la culture anglophone dans la province. Outre cet élément linguistique, le « bon gars » de Desjardins s'intéresse essentiellement aux sports et à la nécrologie, laissant de côté l'actualité et la politique. Cet élément est significatif dans la mesure où Desjardins déplore l'attrait des hommes pour la futilité, comme nous avons pu le constater dans la chanson « Première position » dans laquelle, rappelons-le, un meurtre passe inaperçu en raison des médias qui choisissent de tourner le succès de l'heure plutôt que de s'intéresser à des sujets plus importants selon l'auteur. Ainsi, en démontrant que les caractéristiques énumérées par l'auteur pour être un « bon gars » ne correspondent pas à ses opinions et ses valeurs, nous sommes à même de reconnaître l'ironie qui sous-tend le texte.

Une fois décelée, l'ironie évoque une critique, dans ce cas-ci, d'ordre social. Or, l'ironie ne se limite pas qu'à la stricte notion de contraire. Autrement dit, dans ce cas-ci, Desjardins ne sous-entend pas nécessairement que pour être un bon gars, il faut boire et fumer. Il s'agit ici de l'une des forces du procédé ironique qui est de ne justement pas

révéler son sens caché, les réelles intentions de l'auteur. En effet, l'ironie possède cet atout de ne pas être explicite et, par conséquent, profite à l'auteur qui peut alors se défendre de ne pas nécessairement valoriser, comme c'est le cas ici, la consommation d'alcool et le tabagisme. Cependant, puisque tout énoncé ironique est une forme de critique, il est juste d'affirmer que l'auteur, en ironisant, désapprouve certains types de comportement qui régissent un idéal propre à l'époque moderne. La suite de la chanson dévoile de plus belle cette critique envers certaines normes sociales lorsqu'il est question des ambitions professionnelles du narrateur :

Quand je vas être un bon gars  
Pas d'alcool pas de tabac  
Je vas gravir les échelons  
M'as comprendre mon patron  
Je vas faire semblant  
Qu'y est intéressant  
L'argent va rentrer  
Pas trop trop mais steady  
Ma photo laminée:  
"L'employé de l'année"<sup>231</sup>

Ici, les propos paraissent si exagérés et stéréotypés qu'un auditeur attentif peut facilement y reconnaître l'ironie. Or, si celle-ci n'est pas reconnue jusque-là, le texte nous fournit un indice sémantique révélateur. De fait, il est impossible de se méprendre sur les intentions ironiques de l'auteur lorsqu'il chante « Je vas faire semblant / qu'y est intéressant » puisque la simulation et l'imitation font partie intégrante de la parodie, et par extension, de l'ironie. C'est en ce sens que Malick Dancausa affirme que « [L'ironie] peut généralement être définie comme une distanciation subjective par rapport à la norme (sociale, morale, intellectuelle, artistique, langagière, ...) en vigueur, se doublant nécessairement d'une

---

<sup>231</sup> Extrait de « Le bon gars », *Tu m'aimes-tu* (1990).

référence à cette même norme (référence qui relève généralement de l'imitation)<sup>232</sup>. » Dans « Le bon gars », les références à la norme sont multiples et se retrouvent aussi dans le troisième couplet lorsque le narrateur invite ses confrères à une réception :

Quand je vas être un bon gars  
M'en vas les inviter  
M'en vas faire un party  
Des sushis des trempettes  
Amène-z-en, m'as n'en mettre  
M'as m'en déboucher une  
Une fois n'est pas coutume  
Là tout le monde vas se mettre  
Tout le monde vas se mettre à parler  
BMW CLSC TP4 IBM  
TPS PME OCQ OLP IGA  
IKEA, RPM, ONF, MTS<sup>233</sup>

Comme c'est le cas dans les couplets précédents, Desjardins s'attaque indirectement à un certain type de conformisme régissant la société moderne et qui passe notamment par le bien-être et l'aspiration à une reconnaissance sociale et, puisqu'elles sont parodiées, ces valeurs s'avèrent, au final, synonymes d'hypocrisie. Par la suite, l'ironie se fait plus subtile, mais non moins efficace avec l'expression à connotation sexuelle « Tout le monde va s'mettre ». Au vers suivant, l'auteur nous fait oublier la connotation vulgaire en reprenant l'expression dans un tout autre sens : « Tout le monde va s'mettre à parler ». Puis, le narrateur ridiculise les sujets de conversations futiles des gens bien-pensants en accolant une succession d'acronymes qui sont, entre autres, des marques de commerce d'origine québécoise, canadienne ou internationale (IGA, ONF, IKEA, BMW, IBM) – évoquant la mondialisation déjà bien installée au tournant des années 1990 – ou encore des sigles se

---

<sup>232</sup> Elisabeth Malick Dancausa, *op. cit.*, p. 342.

<sup>233</sup> Extrait de « Le bon gars », *Tu m'aimes-tu* (1990).

rapportant au monde financier et économique (TPS, TP4, PME), témoignant de l'aversion chez Desjardins pour la question financière. Comme l'affirme Hamon, l'énumération est un « procédé quantitatif par excellence<sup>234</sup> » qui allie à la fois l'incongruité et l'exagération, ce qui en fait un instrument privilégié de l'ironie. La rupture que crée l'énumération ironique avec le texte en général est donc plus encline à être reconnue puis comprise par le récepteur.

De surcroît, l'ironie est redoublée dans ces vers alors que le dernier acronyme « MTS » (maladie transmise sexuellement), d'une part, se distingue des précédents par sa connotation sexuelle et diamétralement opposée aux autres sujets de conversation plutôt conventionnels, d'autre part, elle renvoie à l'expression « Tout le monde va s'mettre » rapportée plus haut. La vulgarité est significative dans la mesure où elle crée une dissonance avec le discours précédent. Ce contraste d'avec les propos est sans équivoque un signal de l'ironie indiquant que le narrateur se campe dans un rôle qui n'est pas le sien. Outre l'ironie, soulignons que Desjardins utilise fréquemment un ton vulgaire et à connotation sexuelle lorsqu'il s'agit de critiquer<sup>235</sup>.

Or, dans la seconde strophe, la définition du bon gars commence à se modifier et à s'écarter de la définition à laquelle le lecteur s'attend. En effet, la suite de la chanson fait voir une tout autre facette du narrateur où il cède aux vices et abandonne les vertus prônées plus tôt, nous indiquant, par le fait même, que ce dernier feignait d'être un bon gars :

À onze heures et quart  
Je vas les crisser dehors

---

<sup>234</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 90.

<sup>235</sup> Par exemple dans « Charcoal » : « Oui je vous le dis: "James Bande encore." », « Hiérard chie sur la tête de tout le monde. Moé'tou, moé'tou » ou dans « Et j'ai couché dans mon char » : « Y a personne qui m'encule » en faisant référence à la marginalité du narrateur.

M'as sauter dans mon char  
M'as descendre à Val-d'Or  
Bon ben là ça va faire  
Je vas descendre en enfer  
M'as flauber ma paie  
M'as aller vendre des bouteilles  
M'as rouler mon journal  
M'as câler l'original  
M'as virer sur le top  
Pas de cadran pas de capote  
M'as trouver mon nom  
Tatoué sur son front  
A va dire: « Aaaaaaaahhhhhhhh!  
Enfin un bon gars<sup>236</sup>! »

Si le contraste se faisait plus subtil au couplet précédent, il se montre beaucoup plus évident dans ce passage alors que le comportement du narrateur dévoile allégrement le pendant négatif des valeurs socialement acceptables. Par exemple, le bon gars décrit précédemment devait « payer ses bills », alors que celui-ci « flaube sa paie ». L'auteur n'adhère à aucun système de pensée, car « [L'ironie] critique seulement les valeurs figées : les stéréotypes, les préjugés, les dogmatismes. La seule valeur acceptable réside dans le refus de toute idéologie<sup>237</sup> » Cette volonté de ne souscrire à aucune idéologie passe chez Desjardins, par une distanciation ironique qui se devine notamment par la mise en opposition entre les deux types de discours du narrateur.

Outre la contradiction, l'ironie se manifeste au niveau du discours de la déchéance du fait de l'absurdité et du grotesque de la situation rendue d'autant plus explicite que l'auteur reprend les mots-clés de la chanson dans le couplet final, mais cette fois en les transposant dans la bouche de l'amante du narrateur : « Enfin un bon gars! ». La reprise

---

<sup>236</sup> Extrait de « Le bon gars », *Tu m'aimes-tu* (1990).

<sup>237</sup> Elisabeth Malick Dancausa, *op. cit.*, p. 45.

des termes donne à penser que la définition même d'un bon gars est subjective et variable selon qui la conçoit.

Ce refus de s'inscrire dans un système de pensée figé est un indice de la position de Desjardins face à l'identité culturelle du moment et recoupe ainsi notre objectif premier qui est d'éclairer ce concept dans les chansons de Desjardins. Le jeu ironique sur les identités auquel se prête l'auteur, notamment dans « Le bon gars », est aussi une façon de s'interroger sur l'identité.

Nous avons révélé le même type d'interrogation avec l'analyse de la mémoire collective. Nous avons pu constater que l'auteur invite à repenser les bases de l'identité culturelle québécoise, que ce soit grâce à une vision renouvelée de la figure de l'Indien ou encore par un détachement envers les valeurs religieuses passéistes. Les valeurs du présent, qui sont la cible de nombreuses dénonciations présentes dans les textes sont également signe d'une volonté de changement. Qui plus est, le procédé ironique est un outil efficace et propice au questionnement puisqu'il entraîne le récepteur à y confronter sa propre vision du monde.

Bien que nous n'ayons analysé qu'une seule chanson du répertoire à travers le prisme de l'ironie, ce procédé est présent dans de nombreuses chansons. Dans le chapitre précédent sur l'altérité américaine, nous avons souligné, dans « Kooloo Kooloo », que l'auteur parodie la culture de masse qui propose des manières d'agir et de penser préétablies. Cette critique se rapproche de celle présente dans « Le bon gars » puisque l'auteur y dénonce l'attitude normative dictée par la société et qui contraint l'esprit critique. Ce type de comportement est aussi dénoncé de manière ironique dans « M'as t'mettre un homme là-dessus ».

Ces attaques partagent toutes un point commun, elles convergent vers l'aliénation et la soumission. On peut établir le parallèle avec les chansonniers dénonçant l'hégémonie du clergé et la domination du monde anglo-saxon, qui appelaient les Québécois à s'affranchir à travers leurs compositions. On relève le même phénomène chez Desjardins : ses textes sont un appel à se libérer du pouvoir politique, du système capitaliste et des manières de penser et d'agir préétablies qui freinent l'indépendance et l'autonomie. Cette critique du système en place porte à croire que Desjardins aspire à de nouvelles valeurs.

En effet, loin d'être pessimiste face au contexte de la modernité, Desjardins propose une vision du monde où la liberté est mot d'ordre. Bien que le sujet aurait mérité une analyse plus approfondie, disons simplement que l'image de la liberté se dévoile sous diverses facettes dont la plus marquante serait la figure du personnage marginal et son attitude anticonformiste (nommée « bummerie » par Jacques Julien dans *L'activiste enchanteur*). On retrouve ce type de personnage à maintes reprises dans les chansons à l'étude. Par exemple, dans « L'homme-Canon<sup>238</sup> », le narrateur laisse tout derrière lui pour se dégager des chaînes qu'impose la société moderne et ainsi se sentir enfin libre :

Vendu le prélat  
Cassé mon bail  
Rendu dehors  
Chien pas de médaille  
Un petit effort  
Envoyé Ti-Caille

Ma poignée de change  
Brille dans la nuit  
Comme un petit ange  
Au pied du lit  
Un signe de chance  
Peut-être que oui<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> « L'homme-Canon », *Tu m'aimes-tu* (1990).

<sup>239</sup> *Ibid.*

Dans la chanson « Va-t'en pas<sup>240</sup> », le narrateur dépeint deux univers diamétralement opposés, l'un est caractérisé par les valeurs superficielles (l'ambition professionnelle, le bien-être, la vanité) :

Va-t'en pas  
Dehors les chemins sont coulants  
Les serments de rosée  
Va-t'en pas  
Dehors y a des silences bondés  
D'autobus tombés sur le dos

Et vaniteux qu'ils sont  
Aux bouquets de clés  
Aux bijoux de panique  
Ils vont t'asseoir dans un bureau  
Pendant qu'ici il fait beau<sup>241</sup>

Tandis que l'autre est caractérisé par des valeurs plus nobles (la liberté en chef de file, mais aussi l'amour, l'amitié et la paix) :

Maintenant que tu vois  
Tout ce qui n'existe pas  
Et si tu veux venir  
Neptune me guide  
Où j'ai semé des larmes  
Mes armes sont en fleurs

Va-t'en pas  
Moi j'ai tant d'amis  
Je peux pas les compter  
Va-t'en pas  
J'ai autant d'amis  
Que mille Mexico  
Va-t'en pas<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> « Va-t'en pas », *Tu m'aimes-tu* (1990).

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> *Ibid.*

Outre les personnages hors-norme, le thème de la liberté se profile aussi sous les nombreuses critiques des pouvoirs en place, qu'ils soient religieux, politiques, économiques ou militaires. D'autres fois, le thème est repris textuellement comme dans « Le cœur est un oiseau », l'une des chansons les plus reprises de Desjardins, où la répétition du mot « liberté » à la fin ne laisse pas de doute quant à la volonté de l'auteur d'inscrire la liberté au cœur de ses actions, de ses réflexions, de son identité.

### Conclusion

Comme le disait Gilles Vigneault, « La chanson québécoise, c'est le miroir de poche qui nous a permis de nous regarder en face<sup>243</sup> ». Elle se révèle donc un outil efficace pour l'étude de l'identité culturelle et de ses principales composantes que sont la mémoire collective, l'altérité et l'imaginaire de la modernité. C'est probablement la raison pour laquelle les études portant sur la chanson se font de plus en plus nombreuses au niveau universitaire, tant dans le domaine de la sociologie que littéraire. Certains chercheurs, dont Robert Giroux et Roger Léger, se sont déjà penchés sur le lien unissant l'identité culturelle

---

<sup>243</sup> Gilles Vigneault, « La chanson québécoise, c'est le miroir de poche qui nous a permis de nous regarder en face » / interview par Jean Sarrazin, *Dossier-Québec*, Paris, Stocks, 1979, p. 223-238.

québécoise et la chanson selon les différentes époques. Ces derniers soulignent que la chanson des années 1990 se distingue des décennies précédentes – où la question nationaliste était au cœur des compositions chansonniers – en privilégiant des thèmes touchant davantage des enjeux d'ordre international, tels que la guerre, l'environnement ou la famine. Les artistes de l'époque retrouvent ainsi leur rôle de porte-parole qu'ils avaient délaissés durant les années 1980 en critiquant, par exemple, les effets néfastes de la mondialisation et les valeurs futiles de la modernité.

Parmi ces auteurs-compositeurs-interprètes qu'on dit engagés, Richard Desjardins est l'un des plus représentatifs de cette tendance propre aux années 1990. À travers ses textes, il est possible de reconnaître la voix du peuple québécois, ses craintes, son histoire, mais aussi ses convictions et ses espérances face à l'avenir.

Pour ce faire, nous avons d'abord identifié les principaux dénominateurs communs au concept d'identité culturelle. Nous avons ainsi pu établir que la mémoire collective, l'altérité ainsi que l'imaginaire de la modernité font partie intégrante de l'identité culturelle d'une société. Toutefois, ces composantes sont également sujettes à changement selon les époques et c'est pourquoi il nous est apparu nécessaire de brosser un tableau – bien que sommaire – du contexte économique, politique et socioculturel du Québec durant les années 1990 dans lequel se dégage un certain détachement envers la cause nationaliste qui est remplacé par un intérêt accru pour les sujets d'ordre international. Par la suite, nous nous sommes attachées à montrer la façon dont ces composantes de l'identité culturelle se manifestent dans les chansons de Desjardins présentes sur les albums parus durant la décennie 1990 : *Tu m'aimes-tu* (1990), *Les derniers humains* (réédition de 1992), *Richard Desjardins au Club Soda* (1993) et *Boom Boom* (1998).

Dans un premier temps, nous avons choisi d'analyser la mémoire collective par le biais du sujet religieux dans les compositions de l'auteur. Ce choix fut motivé d'une part par les multiples références religieuses présentes dans les textes, mais aussi par la vivacité que la question conserve dans la mémoire collective des Québécois. Au cours de cet examen, nous avons relevé l'expression d'une virulente critique de la part de l'auteur concernant la religion, quelle qu'elle soit, de ses représentants et du pouvoir qu'elle exerce sur les croyants. En revanche, nous avons aussi observé que certaines références religieuses ne recevaient pas ce jugement négatif lorsqu'elles étaient perverties et qu'elles se rapportaient à l'amour. À partir de cette constatation, nous avons pu émettre l'hypothèse que, seul l'amour, pour Desjardins, est digne d'un culte aussi puissant que celui qu'on voue à une religion. Le phénomène apparaît également comme l'indice d'un désir de changement quant à cette référence religieuse qui perdure dans la mémoire collective. Autrement dit, la critique de la religion et l'amour en tant que substitut à la religion serait une façon pour Desjardins d'affirmer qu'il est grand temps pour les Québécois de tourner la page sur un passé religieux opprimant et de repenser les fondements de notre mémoire collective.

Dans un deuxième temps, nous avons traité la question de l'altérité en analysant d'abord la position de Desjardins quant à la culture américaine. Il en ressort une condamnation généralisée de la part de l'auteur envers les Américains – lesquels endossent le rôle de tortionnaire – et leur culture, maintes fois dépeinte comme abrutissante et illusoire. Nous avons aussi noté que Desjardins met constamment en scène d'autres groupes ethniques que les Québécois comme victimes des Américains. Nous croyons qu'il s'agit là d'une stratégie visant à démontrer que d'autres groupes ethniques ont aussi

souffert des conquêtes américaines, et par le fait même, de suggérer une identification non plus avec nos voisins du Sud, mais bien avec d'autres peuples ayant une histoire semblable à la nôtre.

Si Desjardins réitère le stéréotype dépréciatif de l'Américain, il en est tout autrement pour les Amérindiens. Enfermé dans un cadre stéréotypé depuis les débuts de la littérature au Québec, la figure de l'Amérindien se présente différemment dans les chansons de notre auteur. Avec l'étude de « Nataq » et « Akinisi », nous avons été en mesure de faire voir que Desjardins laisse tomber de nombreux clichés – qu'ils soient positifs ou négatifs – notamment celui de l'Indien alcoolique et sexualisé, ou encore celui du grand sage. L'écriture de l'épopée de « Nataq » le distingue des autres auteurs pour qui la figure de l'Indien sert souvent aux protagonistes pour affirmer leur filiation européenne et pour révéler leur propre identité. Or, dans cette chanson, Desjardins écarte complètement l'homme blanc en se concentrant seulement sur des personnages autochtones; il rappelle aussi que ces derniers furent les premiers à s'installer sur le continent. Il en ressort donc une vision beaucoup plus réaliste du protagoniste autochtone qui, selon nous, favorise l'inclusion de la figure amérindienne au sein de l'identité collective des Québécois.

Le troisième et dernier chapitre aborde l'imaginaire de la modernité, lequel, rappelons-le, se construit selon l'évaluation des valeurs du moment et les aspirations d'une société face à son avenir. Dans les chansons de Desjardins, cet imaginaire prend la forme d'une critique sociale omniprésente qui, souvent, se veut ironique. À l'examen de la chanson « Le bon gars », nous avons souligné la position critique de l'auteur à l'égard d'un certain mode de vie du « politically correct » où les valeurs superficielles, telles que l'ambition, le matériel, le bien-être, prennent le dessus. De plus, l'ironie possède cette

qualité de cacher un sens implicite qui laisse entrevoir une multitude de possibilités quant aux réelles intentions du locuteur. Pour notre part, nous croyons que le seul fait de critiquer certaines valeurs propres à la modernité serait là le signe d'un désir de changement et que Desjardins aspire à partager de nouvelles valeurs pour l'avenir. Parmi celles-ci, la liberté est fondamentale. En effet, on la retrouve dans toute son œuvre, que ce soit dans la critique des pouvoirs en place (religieux, politiques, ou autres) qui briment la liberté de penser et d'agir, dans la mise en scène de personnages affranchis et marginaux (on pense par exemple à la figure du « bum »), ou encore, textuellement, comme dans la célèbre chanson « Le cœur est un oiseau<sup>244</sup> ».

En somme, cette étude permet de dégager les principaux traits de la décennie 1990 à travers les textes chansonniers de Desjardins, lesquels participent également à la construction d'une identité culturelle renouvelée. Les chansons de Desjardins proposent de nouvelles pistes qui laissent poindre un avenir plus harmonieux pour les Québécois. Ainsi, notre perspective va à l'encontre de l'analyse de certaines études qui clament sans retenue la perte de l'identité québécoise. De ceux-là, notons Serge Cantin qui, dans un ouvrage paru en 1997, dépeint un perpétuel repli identitaire, une pauvreté des origines inavouée et une aliénation inconsciente chez les Québécois<sup>245</sup>. Fernand Dumont observait avec le même pessimisme la société québécoise moderne : « Comment s'intégrer avec quelque enthousiasme à une société en déclin<sup>246</sup> ? », se questionnait-il. Le sociologue fut d'ailleurs fortement critiqué pour son discours alarmiste vis-à-vis du Québec moderne, notamment

---

<sup>244</sup> « Ce n'était qu'un orage / ce n'était qu'une cage / tu reprendras ta course, tu iras à la source / tu boiras tout le ciel / ouvre tes ailes / Liberté Liberté / Liberté » (vers 17 à 24) dans l'album *Les derniers humains* (1988/1992).

<sup>245</sup> Serge Cantin, *Ce pays comme un enfant*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 112.

<sup>246</sup> Fernand Dumont, « Quelle Révolution tranquille? », dans Fernand Dumont (dir.), *La société québécoise après 30 ans de changements*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1990, p. 18.

par Gérard Bouchard qui, pour sa part, constate plutôt une reformulation des repères identitaires québécois, recoupant ainsi notre point de vue. Plus encore, « Bouchard plaide pour la reconnaissance d'éléments nouveaux dans l'histoire et pour la réinterprétation d'éléments anciens qui ont été occultés pour toutes sortes de raisons. Le rôle des Amérindiens dans l'histoire nationale constitue sur ce plan un exemple éloquent. Pour lui, il faut aussi rechercher et mettre en évidence de nouveaux fondements symboliques pour refonder la nation telle qu'elle s'est transformée<sup>247</sup> », comme le synthétise Simon Langlois. De toute évidence, la pensée de Bouchard s'accorde avec celle de Desjardins, comme quoi la chanson peut aussi bien faire, avec les moyens qui lui sont propres, le travail d'un sociologue. Soulignons au passage que Bouchard accorde une attention particulière à la langue française au sein de la mémoire collective des Québécois. Il serait en effet opportun de développer cet aspect puisque Desjardins manipule avec brio cette composante de l'identité québécoise, passant d'un registre familier à un registre soutenu selon le ton de la chanson<sup>248</sup>. Au final, nous ne pouvons que souhaiter un avenir harmonieux pour le peuple québécois, puisque, comme le disait Jocelyn Létourneau : « L'espérance doit être au commencement de l'histoire et de la mémoire<sup>249</sup> ».

---

<sup>247</sup> Simon Langlois, « Identité et souveraineté nationales: le cas du Québec » dans *Commission d'étude des questions afférentes à l'accession du Québec à la souveraineté*, 1992, p. 15-29.

<sup>248</sup> Voir à ce propos Carole Couture qui écrit : « Son discours historique, par exemple, qui se veut sérieux, est presque toujours accompagné d'une langue soignée et d'une musique classique (« Le prix de l'or »). Le discours critique, pour sa part se fait plus « joualissant » (« Le chant du bum »); il se rapproche nettement de l'oralité et est accompagné plus souvent par la guitare que le piano. » (*Op. cit.*, p. 154).

<sup>249</sup> Jocelyn Létourneau, « Se souvenir d'où l'on s'en va: L'Histoire et la mémoire comme reconnaissance et distance », *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal, 2000, p. 69.

## Bibliographie

### Corpus à l'étude et autres

DESJARDINS Richard, *Derniers humains*, Foukinic, 1988/1992.

DESJARDINS Richard, *Tu m'aimes-tu*, Foukinic, 1990.

DESJARDINS Richard, *Richard Desjardins au Club Soda*, Foukinic, 1993.

DESJARDINS Richard, *Boom Boom*, Foukinic, 1998.

DESJARDINS Richard, « La Mer intérieure », *Le Devoir*, samedi le 30 mai 1992.

DESJARDINS Richard, *Trou story*, [DVD vidéo], Montréal, ONF, 2011, 1h19, couleur.

### Corpus critique

#### Identité culturelle

BIBEAU Gilles, « Qui a peur des ethnies ? Questions (subversives) aux politologues canadiens et québécois », dans Mikhael ELBAZ et Denise HELLY (dir.), *Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme*, p. 171-210. Québec, Presses de l'Université Laval, 2000, 260 p.

BOCK-CÔTÉ Mathieu, « L'identité occidentale du Québec ou l'émergence d'une « cultural war » à la québécoise », *Recherches sociographiques*, vol. 50, n°3, septembre-décembre 2009, p. 537-570.

BOUCHARD Gérard, « L'imaginaire de la grande noirceur et de la révolution tranquille : fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. 46, n°3, septembre-décembre 2005, p. 411-436.

BOUCHARD Gérard et LAMONDE Yvan, *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*. Montréal, Éditions Fides, 1993, 425 p.

BURELLE Mathieu, *Les fondements de l'universalisme moral dans la pensée de Charles Taylor*, mémoire de maîtrise, Université Laval, juillet 1998, 124 f.

CANET Raphaël, « Un autre monde est en marche! », *Possibles*, vol. 32, n°3-4, automne 2008, p. 5-11.

CANTIN Serge, *Ce pays comme un enfant*, Montréal, L'Hexagone, 1997, 212 p.

- CARRIER Hervé, *Lexique de la culture pour l'analyse culturelle et l'inculturation*, Tournai-Louvain-la-Neuve, Desclée, 1992, 441 p.
- CASTONGUAY Alec et ROBITAILLE Antoine, « Le long hiver politique québécois », *Le Devoir*, 19 juin 2010, p. 24.
- CHARAUDEAU Patrick, « De quelques imaginaires sociaux de la Modernité. Une prise de conscience pour une meilleure défense des identités linguistiques et culturelles », Actes du Colloque du Congrès de la FIPF à Lima, 2003, [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/De-quelques-imaginaires-sociaux-de.html> (page consultée le 7 août 2011).
- CHARAUDEAU Patrick, « Identités sociales, identités culturelles et compétences », Hommage à Paul Miclau, 2006, [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/Identites-sociales-identites.html> (page consultée le 7 août 2011).
- CHARAUDEAU Patrick, « L'identité culturelle entre langue et discours », *Revue de l'AQEFLS*, vol. 24, n°1, Montréal, 2002.
- CHARAUDEAU Patrick, « Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière », dans Patrick Charaudeau (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, L'Harmattan, Paris, 2009, [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite.html> (page consultée le 7 août 2011).
- CHIHHA Mireille, « La problématique commerce-culture et ses conséquences sur la diversité culturelle : des enjeux qui concernent le Québec », Montréal, Observatoire des Amériques, Université du Québec à Montréal, vol. 3, n°3, janvier 2003, 11 p.
- COLLET Hervé, « Nationalisme : du choc des cultures au fanatisme », *Colisée*, [en ligne], 2003, [http://colisee.org/article.php?id\\_article=448](http://colisee.org/article.php?id_article=448) (page consultée le 6 mars 2012).
- DION Léon, « Une identité incertaine », dans Simon LANGLOIS et Yves MARTIN (dir.), *L'horizon de la culture. Hommage à Fernand Dumont*, p. 451-472. Québec, Presses de l'Université Laval et l'IQRC (L'Institut québécois de recherche sur la culture), 1995, 556 p.
- DORAIS Louis-Jacques, « La construction de l'identité », dans Denise DESHAIES et Diane VINCENT (dir.), *Discours et constructions identitaires*, p. 1-12. Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 248 p.
- DUMONT Fernand, « Quelle Révolution tranquille? » dans Fernand DUMONT (dir.), *La société québécoise après 30 ans de changements*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1990, p. 13-24.
- FALARDEAU Jean-Charles, « L'enseignement de la littérature », *Liberté*, vol. 10, n°3, p. 98-99.
- GAGNON Alain, *Québec : État et société, tome 2*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2003, 600 p.

- JODELET Denise, *Représentations sociales et mondes de vie*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2015, 385 p.
- JUTEAU Danielle, « Ambiguïtés de la citoyenneté au Québec », Montréal, Université McGill, *Programme d'études sur le Québec*, coll. « Les grandes conférences Desjardins », 2000, 24 p.
- LAFORÉST Guy, « La tourmente planétaire », dans Mikhaël ELBAZ, Andrée FORTIN et Guy LAFORÉST, *Les frontières de l'identité. Modernité et postmodernité au Québec*, p. 129-134. Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, 384 p.
- LAFORÉST Guy, « L'identité québécoise en mutation », *L'Agora*, 2012, [en ligne], [http://agora.qc.ca/documents/quebec\\_responsable\\_unlidentite\\_quebecoise\\_en\\_mutation\\_par\\_groupe\\_reflexion\\_quebec](http://agora.qc.ca/documents/quebec_responsable_unlidentite_quebecoise_en_mutation_par_groupe_reflexion_quebec) (page consultée le 24 novembre 2016).
- LAMONDE Yvan, *Allégeances et dépendances: l'histoire d'une ambivalence identitaire*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, 266 p.
- LANGLOIS Simon, « Identité et souveraineté nationales: le cas du Québec » dans *Commission d'étude des questions afférentes à l'accession du Québec à la souveraineté*, 1992, p. 15-29.
- LÉTOURNEAU Jocelyn, *Passer à l'avenir: Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Québec, Boréal, 2000, 194 p.
- MACLURE Jocelyn, « Récits et contre-récits identitaires au Québec » (chap. 2), dans Alain GAGNON (dir.), *Québec : État et société, tome 2*, p. 45-64. Montréal, Éditions Québec Amérique, 2003, 588 p.
- MEUNIER E.-Martin (dir.), *Le Québec et ses mutations culturelles: Six enjeux pour le devenir d'une société*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2016, 520 p.
- NOAH EISENSTADT Shmuel, « Une réévaluation du concept de modernités multiples à l'ère de la mondialisation », *Sociologie et sociétés*, vol. 39, n°2, automne 2007, p. 199-223.
- SÉNÉCAL Joseph-André, « La littérature et la construction de l'identité nationale : la Franco-Américanité », dans Simon LANGLOIS, *Identité et cultures nationales. L'Amérique française en mutation*, p. 255-260. Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, 382 p.
- TAYLOR Charles, « Les sources de l'identité moderne », dans Mikhaël ELBAZ (dir.), *Les frontières de l'identité : Modernité et post-modernité au Québec*, p. 347-364. Paris, L'Harmattan, 1996, 384 p.
- TREMBLAY Marc-Adélar, « La crise de l'identité culturelle des francophones québécois », *L'Action nationale*, vol. 80, n° 5, mai 1990, p. 654-683.

TREMBLAY Marc-Adélar, « L'identité des Québécois francophones : perspectives théoriques et tendances », *Allocution présidentielle. Mémoires de la Société royale du Canada*, Ottawa, La Société royale du Canada, série 4, tome 22, 1984, p. 3-18.

### **Imaginaire de la modernité**

AUCLAIR Georges, « Le double imaginaire de la modernité dans la vie quotidienne », *L'Homme et la société*, vol. 59, n° 1, 1981, p. 181-196.

BARRÈRE Anne, « La modernité et l'imaginaire de la mobilité : inflexion contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 1, n° 118, 2005, p. 55-79.

LEMIEUX Raymond et al. « De la modernité des croyances. Continuités et ruptures dans l'imaginaire religieux », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 81 n°1, 1993, p. 91-115.

MAGER Robert et CANTIN Serge, *Modernité et religion au Québec, où en sommes-nous ?*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, 416 p.

### **Mémoire collective**

ARCHAMBAULT Héloïse, *L'appropriation de la mémoire collective dans deux romans des Amériques : Le premier jardin, d'Anne Hébert et Los Niños se despiden, de Pablo Armando Fernández*, thèse de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 123 f.

GERVAIS Bertrand, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logique de l'imaginaire tome II*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, 216 p.

HALBAWCH Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1925, [n.p.].

JULIEN Marie-Laure, *La mémoire collective : récits de cégépiens concernant les représentations du parcours historique franco-québécois*, thèse de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 113 f.

LÉTOURNEAU Jocelyn, MATHIEU, Jacques (dir.), *Étude de la construction de la mémoire collective des Québécois au XXe siècle: approches multidisciplinaires*, Sainte-Foy, Cahiers du CELAT, 1986, 320 p.

MATHIEU Jacques LACOURSIÈRE Jacques, *Les mémoires québécoises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, 383 p.

PALARD Jacques, « Religion et politique au Québec : entre distance et mémoire », Claude Sorbets et Jean-Pierre Augustin (dir.), *Valeurs de sociétés. Préférences politiques et références culturelles au Canada*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 83-109.

## Altérité

BÉLANGER Damien-Claude, « L'antiaméricanisme et l'antimodernisme dans le discours de la droite intellectuelle du Canada, 1891-1945 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, n°3-4, 2008, p. 501-530.

BENOIT Claude, « Quand "je" est un autre. À propos d'Une belle matinée de Marguerite Yourcenar », *Relief*, vol. 2, n°2, 2008, p. 145-160.

BERNIER France, *Du paratexte au texte : lire l'Amérique dans Volkswagen Blues de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, janvier 1998, 105 f.

BOUCHARD Gérard, « Préface » dans Serge BOUCHARD, *Récits de Mathieu Mestokosho chasseur innu*, Montréal, Boréal, 2004, 200 p.

CHARAUDEAU Patrick, « L'identité culturelle entre soi et l'autre », Actes du colloque de Louvain-la-Neuve en 2005, 2009, [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html> (page consultée le 21 novembre 2016).

COLLÈS Luc et LEBRUN Monique, « Littérature ethnique de jeunesse et dynamique identitaire dans des classes à forte proportion de jeunes issus de l'immigration », *Spirale - la grande aventure de monsieur*, n°22, p. 215-224.

CORNELLIER Bruno, *La « chose indienne » : Cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale*, thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, 2011, 275 f.

CORNELLIER Bruno, « L'Indien, mon frère : Identité, nationalité et indianité dans Le Confessionnal », *London Journal of Canadian Studies*, vol. 21, 2005, p. 49-70.

CORNELLIER Bruno, « Je me souviens (maintenant) : altérité, indianité et mémoire collective », *Revue canadienne d'études cinématographique*, vol. 19, n°2, automne 2010, p. 99-127.

DESTREMPES Hélène et LUSEBRINK Hans-Jürgen, « Liminaire. Images de l'Amérindien au Canada francophone : littérature et image », *Tangence*, n° 85, 2007, p. 5-11.

DUPONT Luc, « Vingt-cinq ans de télé réalité : quand la réalité dépasse la fiction », *Ethnologies*, vol. 29, n°1-2, 2007, p. 267-283.

DUREY Virginie, *L'Amérindienne dans la fiction hollywoodienne : entre vérité historique et prisme cinématographique*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 513 f.

FARLEY Paul-Émile et LAMARCHE Gustave, *Histoire du Canada : cours supérieur*, Montréal, Librairie des clercs de St-Viateur, 1945, 551 p.

FERLAND Pierre-Paul, *Une nation à l'étroit : Américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2015, 403 f.

FOLEY Katharine A., *La présence anglaise dans le roman canadien-français*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1968, 104 f.

FOURNIER Serge, *Le coureur de bois au pays du Québec : une figure, une parole, son univers et son évolution*, thèse de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2012, 263.f.

GÉLINAS Claude, « Une perspective historique sur l'utilité de l'alcool dans les sociétés amérindiennes de la région subarctique », *Drogues, santé et société*, vol. 4, n°1, 2005, p. 53-83.

HARVEY Fernand, « La double altérité du Québec et l'Amérique française », *Francophonies d'Amérique*, n° 10, 2000, p. 69-78.

LACHAPELLE Guy (dir.), *Le destin américain du Québec : américanité, américanisation et antiaméricanisme*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, 344 p.

LAFLÈCHE Guy, « Les maudits sauvages et les saints martyrs canadiens », dans Gilles THÉRIEN, *Les figures de l'Indien*, p. 151-162. Montréal, Les cahiers du département d'études littéraires, n° 9, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1988, 394 p.

LAPINTE Jean-Pierre, « La formulation de l'imagerie culturelle américaine dans les romans de Jacques Godbout », *Études françaises*, vol. 27, n° 2, 1991, p. 75-83.

LÉGARÉ Anne, « " L'américanité": une pensée de l'alignement culturel », *Argument*, vol. 4, n° 1, automne 2001- hiver 2002, [en ligne], <http://www.revueargument.ca/article/1969-12-31/188-lamericanite-une-pensee-de-lalignement-culturel.html> (page consultée le 26 janvier 2011).

LEPAGE Pierre, *Mythes et réalités sur les peuples autochtones*, Québec, Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse, Québec, 2009, 88 p.

MASSE Vincent, « L'Amérindien "d'un autre âge" dans la littérature québécoise au XIX<sup>e</sup> siècle », *Tangence*, n° 90, 2009, p. 107-133.

- MEADWELL Kenneth, *Narrativité et voix de l'altérité : Figurations et configurations de l'altérité dans le roman canadien d'expression française*, Ottawa, David, 2012, 182 p.
- MÉLANÇON Johanne, « La figure de l'Amérindien: quatre portraits », *Canadian Littérature*, n° 187, 2006, p. 75-85.
- MICHELON Sylvie, *Le roman québécois contemporain dans l'édition française (1975-1998)*, thèse de maîtrise, Sherbrooke, Université du Québec à Sherbrooke, 2000, 223 f.
- MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, 192 p.
- MORENCY Jean, « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n° 85, 2007, p. 83-98.
- MORENCY Jean, « L'américanité et l'américanisation du roman québécois. Réflexions conceptuelles et perspectives littéraires », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 2, 2004, p. 31-58.
- MORENCY Jean, « L'errance dans le roman québécois », *Québec français*, n° 97, 1995, p. 81-84.
- MORENCY Jean, *Les fictions de la Franco-Amérique : une autre américanité*, Porrentruy (Suisse), Centre suisse d'études sur le Québec et la francophonie, conférence prononcée le 25 octobre 2010, 25 p.
- OLIVIERIE-GODET Rita, *L'altérité amérindienne dans la fiction contemporaine des Amériques : Brésil, Argentine, Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2015, 235 p.
- OUELLET Guillaume, *Identité et itinérance : Les stratégies identitaires dans le processus de désinsertion sociale*, thèse de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 109 f.
- PARENT-BOUCHARD Émile, « Il y a 80 ans... la grève des « Fros » débutait à Noranda », *Radio-Canada*, 13 juin 2014, [en ligne], <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/671666/greve-fros-80-ans> (page consultée le 10 octobre 2015).
- RAVET Jean-Claude, *Sortir de la réduction, entrevue avec Jean-Jacques Simard*, [Entrevue]. *Relations*, n°697, décembre 2004, [n.p.].
- ROUSSEAU Guildo, *L'image des États-Unis dans la littérature québécoise (1775-1930)*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1981, 456 p.
- THÉRIAULT Joseph-Yvon, *Critique de l'américanité. Mémoire et démocratie au Québec*, Montréal, Québec-Amérique, 2002, 374 p.
- THÉRIEN Gilles, *Les figures de l'Indien*, Montréal, Typo, 1995, 394 p.
- THÉRIEN Gilles, « L'Indien imaginaire: Une hypothèse », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 17, n°3, 1987, p. 3-21.

TREMBLAY Emmanuelle, « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 107-124.

TRUDEL Pierre, « La négation de l'Autre dans les discours nationalistes des Québécois et des Autochtones », dans Michel SARA-BOURNET (dir.), *Nationalismes au Québec du XIXe au XXIe siècle*, p. 202-230. Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, 364 p.

VIGNEAULT Louise, « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé », *Tangence*, n° 85, 2007, p. 69-82.

VINCENT Sylvie, « De la nécessité des clôtures. Réflexion libre sur la marginalisation des Amérindiens », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 10, n° 2, 1986, p. 75-83.

VINCENT Sylvie, « Identité québécoise : l'angle mort : synthèse des textes de Rémi Savard publiés dans les journaux », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 40, n° 1-2, 2010, p. 13-24.

WARWICK Jack, « L'antiquité dans le cadre référentiel du "sauvage", 1615-1642 dans Gilles THÉRIEN, *Les figures de l'Indien*, p. 107-118. Montréal, Les cahiers du département d'études littéraires, n° 9, Université du Québec à Montréal, 1988, 394 p.

### **La chanson québécoise**

ALARIE Philippe, *Chanson et identité : étude de la chanson émergente au Québec*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, janvier 2008, 185 p.

BÉGIN Denis, *Comprendre la chanson québécoise : tour(s) d'horizon, analyse de vingt-sept chansons célébrées*, Rimouski, Édition Grème, 1993, 440 p.

BELLEMARE Luc, *Le style dans les chansons enregistrées de Félix Leclerc : une analyse des relations texte-guitare*, thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007, 215 f.

BERGERON Marie-Hélène et PERRON Gilles, « La musique, sa nature, sa poésie, sa culture », *Québec français*, n° 82, été 1991, p. 88-90.

BRUNET Alain, *La chanson québécoise d'expression française : le paysage sonore en 1998*, Montréal, SODEC, 1998, 127 p.

CHAMBERLAND Roger et GAULIN André, *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui*, Montréal, Nuit Blanche, 1994, 596 p.

DE SURMONT, Jean-Nicolas, *De l'écho canadien à la lanterne québécoise : comment la chanson est devenue la figure de proue de l'identité québécoise (1850-2000)*, Québec, Éditions GID, 2010, 270 p.

- DE SURMONT Jean-Nicolas, *La poésie vocale et la chanson québécoise*, Québec, L'Instant même, 2010, 158 p.
- FERLAND Jolin, *Anatomie du succès de trois noms récents de la chanson québécoise: Daniel Bélanger, les Colocs et Richard Desjardins*, thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, 1996, 134 f.
- GAULIN André, « L'enquête d'identité dans la chanson francophone d'Amérique », dans Claude Poirier, *Langue, espace, société: les variétés du français en Amérique du Nord*, p. 99-109. Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, 493 p.
- GIRARD Pierre, *La langue de quatre auteurs-compositeurs-interprètes québécois : analyse stylistique*, mémoire de maîtrise, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 1999, 191 p.
- GIROUX Robert, HARVARD Constance et LAPALME Rock, *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Tryptique, 1996, 179 p.
- LAFRENIÈRE Marilyne, *Les représentations de la femme dans l'œuvre scénique de Diane Dufresne, 1975-1984*, thèse de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2008, 280 f.
- LÉGER Robert, *Écrire une chanson*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, 209 p.
- LÉGER Robert, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2005, 141 p.
- LE RISBÉ Michèle, « Les mouvements nationalitaires et contre-culturel à travers la chanson québécoise », *Postures*, Dossier « Littérature et musique », n°3, 2000, p. 103-118.
- L'HERBIER Benoit, *La chanson québécoise des origines à nos jours*, Éditions de l'Homme, Montréal, 1974, 190 p.
- NORMAND Pascal, *La chanson québécoise : miroir d'un peuple*, Montréal, France-Amérique, 1981, 281p.
- PERRON Gilles, « De la chanson à la littérature », *Québec français*, n°119, automne 2000, p. 76-79.
- PERRON Gilles, « Le territoire de la chanson québécoise », *Québec français*, n°154, été 2009, p. 54-56.
- ROY Bruno, *Et cette Amérique chante en québécois*, Montréal, Leméac, 1978, 295 p.
- ROY Bruno, « La chanson québécoise: entre le mal et le malaise ou Lecture politique de la chanson québécoise » dans Robert GIROUX (dir.), *La chanson en question(s)*, p. 112-141. Montréal, Triptyque, 1986, 194 p.
- ROY Bruno, « Lecture politique de la chanson québécoise », dans Robert GIROUX (dir.), *La chanson prend ses airs*, p. 195-216. Montréal, Stanké, 1993, 234 p.

ROY Bruno, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 452 p.

ST-LOUIS Jean-Charles, *Engagement et inscription de Gilles Vigneault, Loco Locass et Richard Desjardins dans la chanson québécoise. Entre appartenance et liberté*, thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2010, 209 f.

TREMBLAY Marie-Claude, « La chanson comme support de la pensée intellectuelle », *Le crachoir de Flaubert*, 2012, [en ligne],  
<http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2013/01/la-chanson-comme-support-de-la-pensee-intellectuelle/> (page consultée le 21 novembre 2016).

TROTTIER Danick et DESCHENEUX Aurée, « Retour de la chanson engagée au Québec », *Le Devoir*, 30 mars 2004, p. A7.

VIGNEAULT Gilles, « La chanson québécoise, c'est le miroir de poche qui nous a permis de nous regarder en face » / interview par Jean Sarrazin, *Dossier-Québec*, Paris, Stock, 1979, p. 223-238.

### **Études et articles portant sur Richard Desjardins**

COUTURE Carole, *Richard Desjardins : pluralité de la forme et du discours pour une réception mitigée*, thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, 1998, 198 f.

DEMANCHE Julie, *La parole conteuse dans l'œuvre de Richard Desjardins*, thèse de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, 143 f.

DESPATIES Stéphane, « La société du spectacle », site de *VOIR*, [en ligne],  
<http://www.voir.ca>, 2008 (page consultée le 7 août 2011).

GIROUX Robert, « Des chanteurs comme porte-voix : Léo Ferré et Richard Desjardins », *Moebius : écritures / littérature*, n° 59, 1994, p. 133-139.

JULIEN Jacques, *Richard Desjardins, l'activiste enchanteur*, Montréal, Tryptique, 2007, 168 p.

PERRON Gilles, « Richard Desjardins : l'engagement poétique », *Québec français*, n° 131, automne, 2003, p. 89-90.

PETROWSKI Nathalie, « Richard Desjardins : poète pour une époque opaque », *Le Devoir*, 15 septembre 1990, p. C1.

SAVARD Rémi, « Éditorial; Lettres au Devoir, Desjardins au pilori », *Le Devoir*, 23 juillet 1992, p. 16

## Ironie

DA COSTA Georges, *Éthique et esthétique de l'ironie chez José Rodrigues Miguéis*, Paris, Pétra, 2016, 468 p.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, 505 p.

GEFEN Alexandre, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », *Fabula*, 23 juin 2008, [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document1030.php> (page consultée le 24 janvier 2013).

HAMON Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de discours oblique*, Paris, Hachette, 1996, 159 p.

HAMON Philippe, « L'ironie », *Le Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis éditeur, 1990, p. 56-57.

JENDARI Aziz, *Théorie et pratique de l'écriture oblique dans l'œuvre de Francis Ponge*, thèse de doctorat, Lyon, École normale supérieure de Lyon, 2011, 323 f.

MALICK DANCAUSA Élisabeth, *Qualités de l'ironie : Approches croisées de l'ironie dans L'Homme sans qualités de Robert Musil*, thèse de doctorat, Lyon, Université de Lumière Lyon 2, 2011, 366 f.

PERRIN Laurent *L'ironie mise en trope – Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Éditions Kimé, 1996, 236 p.

## Divers

FAVREAU Louis, « L'internationalisation de l'économie au Québec », *Le journal des alternatives*, 10 juin 2005, [en ligne], [www.alternatives.ca/fra/journal-alternatives/publications](http://www.alternatives.ca/fra/journal-alternatives/publications), (p. consulté le 20 août 2010).

Institut de la statistique, « Immigrants selon la catégorie d'immigrants, Québec, 1980-2015 », Montréal, 2015, [en ligne], <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/migration/internationales-interprovinciales/605.htm>, (page consultée le 29 août 2017).

MOLLIER Jean-Yves, « Histoire culturelle et histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, 2003, p. 597-612.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 328 p.

### Autres romans, poèmes, chansons cités

BARRÉ Laurent, *L'Emprise : Berthe et Rosette*, Saint-Hyacinthe, [sans éditeur], 1929, 224 p.

CASGRAIN Henry-Raymond, *Les légendes canadiennes*, Québec, Léger Brousseau, 1861, 425 p.

CHARLEBOIS Robert et SABOURIN Michel, « Engagement », *Robert Charlebois avec Louise Forestier*, Gamma, 1968.

DUGRÉ Adélar, *La campagne canadienne*, Montréal, Imprimerie du Messenger, 1927, 230 p.

GOYETTE Arsène, *L'Unique Solution*, Sherbrooke, Bibliothèque des bons livres, 1932, 259 p.

GROULX Lionel, *Orientations*, Montréal, Les éditions du Zodiaque, 1935, 310 p.

HAMELIN Louis, *Cowboy*, Montréal, XYZ, 1993, 417 p.

LALLIER Joseph, *Le spectre menaçant*, Avignon, Maison Aubanel, 1932, 248 p.

LALONDE Robert, *Sept lacs plus au nord*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 156 p.

LECLERC Félix, « La veuve », *J'inviterai l'enfance*, Phillips, 1969.

LELOUP Jean, « 1990 », *L'amour est sans pitié*, Audiogram, 1990.

LÉVESQUE Raymond, « Bozo-les-culottes », *Après 20 ans*, Gamma, 1967.

LOCO LOCASS, « Hymne à Québec », *La série Montréal-Québec*, Production J, 2010.

PICHÉ Paul, « Voilà c'que nous voulons », *L'instant*, Audiogram, 1993.

POTVIN Damase, *Le «Membre» ; roman de mœurs politiques québécoises*, Québec, L'Événement, 1916, 157 p.

VALLIÈRES Pierre, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, VLB Éditeur, 1969, 402 p.