

Université de Montréal

**L'« âme escogriffe » des Colocs :  
ironie et critique sociale dans la chanson québécoise engagée**

Par  
Julie Ledoux

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de  
l'obtention du grade de maître ès arts en littératures de langue française

Avril 2010  
© Julie Ledoux 2010

Université de Montréal  
Faculté des Arts et Sciences

Ce mémoire intitulé :

L'« âme escogriffe » des Colocs :  
ironie et critique sociale dans la chanson québécoise engagée

présenté par :

Julie Ledoux

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis  
président-rapporteur

Andrea Oberhuber  
directeur de recherche

Isabelle Boisclair (Université de Sherbrooke)  
membre du jury

## **Résumé**

Depuis les débuts des études sur la chanson, plusieurs chercheurs ont pu déterminer que l'âge d'or de la chanson québécoise comprenait la production chansonnière des années soixante et soixante-dix. C'est en filiation avec cette époque culturellement engagée et collective que la chanson du tournant du millénaire s'établit. En effet, après le creux musical des années quatre-vingt au Québec, un groupe reprit le collier de la chanson engagée au début des années quatre-vingt-dix. En défendant les marginalisés de la société et en se faisant le porte-parole de ceux-ci, les Colocs ont contribué à l'acceptation sociale des chômeurs, des sans-abris, des sidéens, des dépressifs, et autres laissés pour compte de la société. En s'attaquant à des problématiques socio-politiques graves, le groupe permet de les voir sous un autre angle et de créer une mise en perspective chez les victimes. Par l'utilisation de procédés ironiques, les Colocs parvinrent à installer une distance entre les problèmes et leurs victimes. En majorité auto-ironiques, les chansons du groupe révèlent en plus une ironie de situation, aussi appelée ironie du sort. En parallèle aux Colocs, d'autres artistes des années quatre-vingt-dix et deux mille offrent des chansons engagées au caractère ironique, et permettent une comparaison fructueuse. Dans l'optique de dédramatiser des situations potentiellement catastrophiques et d'élaborer une forme de critique sociale engagée, les Colocs ont créé une production chansonnière où l'ironie primait.

**Mots-clés :** Chanson – Québec – Les Colocs – Ironie – Engagement

## **Abstract**

Since the early studies on songwriting, several researchers have determined that the golden age of Quebec songwriting included productions of the sixties and seventies. It's in affiliation with the collective spirit of those years that the new protest song of the millennium settled. Indeed, after the hollow musical eighties in Quebec, a band took the lead of the protest song in the early nineties. By defending the marginalized people of society and making themselves their spokesmen, Les Colocs have contributed to the "empowerment" of the unemployed, the homeless, AIDS victims, the depressive and other left out of society. Addressing socio-political issues, the group let us see them from another angle and create a new perspective for the victims. Through the use of ironic processes, Les Colocs managed to install a distance between problems and their victims. Mostly self-ironic, their songs also reveal an irony of situation, also called irony of fate. In parallel to Les Colocs, other artists of the nineties and the early years of the new millenium offer songs with an incurred ironic character, and allow a meaningful comparison. In order to defuse potentially catastrophic situations and develop a form of social critique, Les Colocs have created a production where songwriter's irony prevailed.

**Key words :** Songwriting – Québec – Les Colocs – Irony – Protest song

## Remerciements

Ce fut quatre années extrêmement difficiles sur le plan personnel. Le mémoire n'a même aucun lien avec cela. J'en sors meurtrie mais grandie. Je suis prête à passer à autre chose, maintenant. C'est avec ces remerciements que je termine une phase très exigeante de ma vie.

Merci à Andrea Oberhuber pour sa patience et ses conseils. Merci d'avoir cru en la pertinence de ce mémoire.

Merci à Marielle, ma mère, pour son aide constante dans tous les aspects de ma vie, ses mille et un services rendus et, surtout, sa patience.

Merci à ma sœur Pascale, d'avoir ri de moi et de m'avoir encouragée et motivée... parce que ce n'est pas possible d'avoir une meilleure sœur qu'elle!

Merci à Michel, mon père, de m'avoir questionnée et d'avoir partagé ses conseils de « sage ».

Merci à mes amis qui, pendant près de quatre ans, m'ont supportée et encouragée, tout en se moquant un peu de moi et du temps que je mettais à achever ce mémoire. C'est de bonne guerre, je vous aime.

En vrac, les motivations qui ont permis l'achèvement de ce mémoire : Sigur Ros, Tom Waits, le thé, les pommes, la série *Friends*, l'espoir de la Mongolie (avec André) et de la Nouvelle-Zélande... le 4697 Earnscliffe, le 8399 Saint-Gérard, le 8539 Foucher et le 1916 Rosemont (mes maisons)... le 460 Avenue du Parc à Deauville et le 2990 Chemin Davis à Ogden (mes campagnes), Boris Vian et le Perrier.

Luc. Repose en paix.

Filou, le meilleur chien à la fausse voix snob. Repose en paix, gros chien d'amour.

Et *last but not least*...

Merci à André, ma p'tite face préférée, qui m'a motivée dans la dernière année plus que je ne l'ai jamais été auparavant. Merci de me supporter et d'être dans ma vie. Je t'aime.

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	p. 4
 <b>Chapitre 1 :</b>	
<b>Historiographie de la chanson</b> .....	p. 8
1.1 La chanson québécoise du XXe siècle.....	p. 10
1.1.1 Les premières heures de la chanson québécoise : limites temporelles et sociales.....	p. 10
1.1.2 Des lendemains qui déchantent.....	p. 16
1.1.3 Un certain regain d'énergie.....	p. 17
1.2 État de la question.....	p. 19
1.2.1 Études sur la chanson.....	p. 19
1.2.2 La chanson engagée.....	p. 24
1.3 Corpus et méthode d'analyse.....	p. 27
1.3.1 Corpus d'analyse.....	p. 27
1.3.2 Théories et approches méthodologiques.....	p. 31
 <b>Chapitre 2 :</b>	
<b>Cerner l'ironie et la critique sociale dans la chanson</b> .....	p. 35
2.1 Engagement et critique sociale.....	p. 36
2.2 Approches théoriques de l'ironie.....	p. 39
2.2.1 Vladimir Jankélévitch : le sérieux du jeu.....	p. 39
2.2.2 Wayne C. Booth : jeter les bases d'une stratégie.....	p. 41
2.2.3 Philippe Hamon : lire entre les lignes.....	p. 43
2.2.4 Linda Hutcheon : pour une redéfinition postmoderne de l'ironie.....	p. 46
2.3 Types d'ironie.....	p. 48
2.2.1 Ironie socratique : les origines.....	p. 48
2.2.2 Ironie romantique : la théorie inachevée.....	p. 49
2.2.3 Ironie verbale.....	p. 50

2.2.4 Ironie de situation et auto-ironie.....	p. 51
2.3 Indices de l'ironie.....	p. 53
<b>Chapitre 3 :</b>	
<b>Analyse cantologique des chansons.....</b>	<b>p. 56</b>
3.1 Pauvreté et violence : des thèmes foisonnants.....	p. 59
3.1.1 « Bon Yeu » : la pensée magique.....	p. 59
3.1.2 « Passe-moé la puck » : casse-tête social.....	p. 63
3.1.3 « Dédé » : violence et évasion.....	p. 66
3.2 Mort et solitude : permettre l'ironie ? .....	p. 70
3.2.1 « Séropositif Boogie » et la mort de l'harmonica.....	p. 70
3.2.2 Une cassette vide : « Tout seul » sur « Le répondeur ».....	p. 77
3.2.3 Solitude dans la ville.....	p. 80
3.2.4 Attendre la mort : « Dehors novembre ».....	p. 87
<b>Conclusion.....</b>	<b>p. 94</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>p. 101</b>
<b>Discographie.....</b>	<b>p. 106</b>
<b>Pages internet.....</b>	<b>p. 107</b>
<b>Annexes</b>	
A. Paroles des chansons des Colocs.....	p. 108
B. Paroles de diverses chansons du corpus.....	p. 122
C. Enregistrements (sur CD).....	p. 129

## Introduction

Au cours des années quatre-vingt, la musique francophone au Québec se trouve dans un creux de vague. Suite à la débandade post-référendaire, l'appartenance québécoise est évacuée du discours politique et social ainsi que de la chanson. Certains artistes se réfugient dans la musique anglophone, d'autres abandonnent. Au début des années quatre-vingt-dix, cependant, un groupe québécois sort du lot en mariant des paroles francophones engagées socialement et des musiques teintées d'une joie de vivre fondamentale. Ces aspects positifs font écho à un désir commun chez les membres du groupe de quitter le monde de la pauvreté et d'affirmer leur appartenance à un Québec souverain.

Les années qui ont vu l'arrivée des Colocs correspondent à des moments de crise économique au Québec et en Amérique du Nord. Les membres du groupe tentent d'exprimer le désarroi d'une génération sans emploi, aux prises avec de graves problèmes de pauvreté, de violence, de désintérêt politique et d'individualisme. Si la génération qui précédait – les baby boomers – faisait l'apologie de la collectivité, la génération X présente tous les symptômes d'un groupe d'individualistes, peu enclins à s'entraider. L'arrivée en fanfare des Colocs surgit à l'opposé de cet individualisme. Vivant à plusieurs dans un appartement délabré, partageant argent, nourriture et musique, ils formèrent un groupe qui connut un succès tant auprès du public que de la critique. Un véritable vent de fraîcheur s'amenait sur la scène musicale québécoise, donnant ainsi une parole aux plus démunis de la société de la fin du vingtième siècle, tout en prônant l'action au détriment de l'écrasement.

Ce succès se poursuivit jusqu'à la mort – en l'an 2000 – du chanteur du groupe, André « Dédé » Fortin, que plusieurs critiques qualifiaient de génie. Un gouffre s'ouvrait alors aux pieds du public et des amateurs de musique engagée d'origine québécoise.



Arrivèrent en relève sur la scène locale québécoise deux groupes maniant la critique socio-politique avec fougue, aux styles musicaux bien différents. D'un côté, un groupe rap aux paroles acerbes envers le politique, Loco Locass. De l'autre, se retrouve un groupe très festif à leurs premières heures, aux accents western, qui rapidement se tourne vers des textes plus critiques sur les plans social et écologique : les Cowboys fringants. Ces artistes prirent alors une position stratégique dans la nouvelle vague de la chanson québécoise qui se disait plus engagée et à l'écoute du public, souhaitant refaire le monde d'une manière plus équitable et respectueuse.

Dans ces discours, nous avons remarqué une filiation avec la production musicale de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix. Si l'aspect collectif se retrouve à nouveau dans la composition musicale, les revendications varient et la forme suit. Ainsi, en tentant de reconstruire un imaginaire social, les groupes québécois au tournant du millénaire – tout comme leurs homologues dans différentes sphères des arts et du domaine culturel – pavèrent la voie à une chanson engagée socialement et politiquement, donnant ainsi suite aux discours des années 1960 et 1970.

Plusieurs facteurs contribuent à construire l'imaginaire social et parmi ceux-ci se trouve la chanson. Nul ne peut discuter l'influence que la chanson ou la musique exercent sur la vie personnelle et sociale. Depuis la fin des années soixante-dix, la chanson est devenue un sujet d'étude à explorer dans les milieux universitaires. Ce domaine, très vaste et disposant d'encore peu d'ouvrages théoriques en langue française, offre une possibilité de découvertes impressionnantes. Par la représentation sociale suggérée et la variété d'interprétations qu'elle accorde, la chanson suscite l'intérêt des chercheurs et du public. Le domaine chansonnier québécois, par sa propagation restreinte, demeure un sujet peu exploité et foisonnant. Il convient de rendre justice à la chanson québécoise, et la présente

recherche se veut porteuse d'une nouvelle approche de la chanson québécoise contemporaine. À travers la construction d'une « identité québécoise », dans les années soixante et soixante-dix particulièrement, la chanson francophone du Québec contribua aux transformations sociales et politiques. Dans une société québécoise qui opéra des changements drastiques lors de la période mentionnée plus haut, la chanson agit comme tremplin, en permettant aux artistes de prendre part au débat national et en motivant la population à se mouvoir dans le même sens.

L'amertume et le cynisme parfois présents dans la nouvelle chanson québécoise se décalquent sur l'espoir d'un renouveau dans la production de la période de l'« âge d'or » de la chanson québécoise. En tentant de décrire leur imaginaire social et celui des gens qui les entourent, les Colocs mettent de l'avant certains aspects humoristiques et utilisent un procédé rhétorique bien de leur génération : l'ironie. Ainsi, ce mémoire projette qu'un lien existe entre la production chansonnière de certains artistes contemporains et l'engagement pris par ces derniers sur les plans social et politique. Ces artistes s'engagent dans une lignée d'auteurs-compositeurs-interprètes qui connut son apogée dans les années soixante et soixante-dix. Nous postulons qu'une génération d'auteurs-compositeurs-interprètes<sup>1</sup> qui œuvrèrent au tournant du millénaire sont les héritiers des artistes qui formèrent ce que l'on appelle souvent l'« âge d'or » de la chanson québécoise – les années soixante et soixante-dix. Nous affirmons que l'utilisation de certaines stratégies ironiques mises de l'avant dans la chanson québécoise contemporaine permet aux chanteurs et aux groupes de dédramatiser des conditions socio-politiques critiques, tant à travers les paroles, la musique ou l'interprétation de leurs créations. Enfin, ces stratégies provoquent une mise à distance qui

---

<sup>1</sup> Afin de faciliter la lecture de ce mémoire, nous utiliserons l'acronyme « aci » pour désigner « auteur-compositeur-interprète ».

permet à son tour un engagement de la part des groupes québécois envers une population plus démunie. Au tournant du millénaire, les marginalisés de la société se retrouvent ainsi à l'avant-plan d'une certaine chanson québécoise engagée, propulsée par la production chanssonnière des Colocs.

Cette recherche sera divisée en trois chapitres distincts. Le premier chapitre sera constitué de repères historiographiques sur la chanson québécoise ainsi que d'une mise en contexte des différents travaux portants sur la chanson. Le deuxième chapitre sera consacré aux repères ironiques, aux recherches qui sauront guider notre analyse, aux types d'ironie possibles, ainsi qu'aux indices permettant de les décoder dans l'un ou l'autre des éléments qui composent une chanson. Ce chapitre nous permettra de mieux cerner les termes propres à la rhétorique de l'ironie et à l'engagement socio-politique. Nous pourrons ainsi les appliquer au troisième chapitre pour repérer les indices de l'ironie dans les chansons des Colocs. Cette analyse se fera sous un angle sociocritique puisque nous croyons que les chansons – et en particulier celles des Colocs – peuvent refléter la pensée d'une société et son peuple. Elles peuvent aussi, par leur engagement sous forme de critique sociale, promouvoir une réflexion et un changement d'attitude chez le public témoin.

## Chapitre 1

### Historiographie de la chanson

Depuis les années 1960, la place de la chanson dans la culture et le rayonnement du Québec est indéniable. Elle fait partie de l'affirmation identitaire du Québec tout en permettant une ouverture sur le monde. Dans son essai *Pouvoir chanter*, Bruno Roy s'exprime en ces termes : « Les chansons ont fait naître ce qu'il conviendrait d'appeler une conscience de la nation. La chanson québécoise dévoilera une perception de la conscience collective qui est plus que ce que les catégories nous indiquent<sup>2</sup>. » Cet aspect de la chanson empiétera inévitablement sur notre sujet puisque nous aborderons certaines chansons québécoises du tournant du millénaire en tant qu'expression d'une société sclérosée, meurtrie par l'injustice sociale, écologique et politique.

Parmi les stratégies auxquelles recourt souvent la chanson québécoise, une forme revient très souvent, et ce, depuis sa création : l'humour et sa forme privilégiée dans la chanson dont il sera question, l'ironie. Cette dernière force mise à distance qui nous entraîne vers une analyse plus approfondie de la structure chansonnière. En effet, nous postulons que l'ironie, par exemple, permet de construire une chanson engagée, critique envers le système socio-politique, tout en atténuant les effets de situations potentiellement catastrophiques. Selon notre problématique, le procédé rhétorique ironique serait utilisé de plus en plus par les aci dans le but de dédramatiser certaines situations où la mort, l'injustice sociale, les problèmes écologiques, la critique politique, etc., sont présents. Ces dernières reviennent fréquemment dans la chanson et dans la vie de tous, tels des leitmotifs dans une société où les problématiques socio-politiques envahissent les médias et la population.

---

<sup>2</sup> Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 12.

Nous posons qu'une certaine chanson québécoise contemporaine utilise diverses stratégies ironiques pour traiter de sujets relatifs aux situations socio-politiques potentiellement catastrophiques et ses dérivés, et en effectuer une mise à distance propice. Ainsi, il sera utile de décrire les courants de l'ironie qui construisent les procédés ironiques utilisés dans les chansons du corpus à l'étude. Ces stratégies correspondent plus fréquemment à deux formes d'ironie qui retiendront notre attention : l'ironie verbale et l'ironie de situation. Selon Pierre Schoentjes, l'un des principaux chercheurs auxquels nous aurons recours dans cette recherche, il s'agit des deux catégories les plus familières à tous et donc, les plus aptes à être exposées dans les chansons retenues pour ce mémoire :

Si l'ironie verbale suppose généralement un ironiste conscient de la technique qu'il met en œuvre et du double sens de ses propos, l'ironie de situation semble moins intentionnelle, puisqu'elle découle d'un agencement des événements, qui, pour être spécifique, n'en paraît pas moins dû au hasard.<sup>3</sup>

Ces deux formes constitueront la base de notre étude des chansons québécoises engagées, l'ironie verbale cadrant particulièrement avec les chansons critiques envers la société et le politique. L'ironie de situation, quant à elle, s'apparente plus souvent à l'ironie du sort, aux chansons plus intimes et à l'auto-ironie. Nous reviendrons à ces propositions au cours du second chapitre de notre étude, consacré aux études sur l'ironie et à la critique sociale.

---

<sup>3</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 25.

## 1.1 La chanson québécoise du XXe siècle

### 1.1.1 Les premières heures de la chanson québécoise : limites temporelles et sociales

Bien que la chanson au Québec ait pris racine il y a plus d'une centaine d'années, dans ce qu'il convenait d'appeler le « Canada français », la chanson d'appellation « québécoise » débuta réellement vers les années trente. Dans leur anthologie *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui*<sup>4</sup>, Roger Chamberland et André Gaulin divisent l'histoire de la chanson au Québec en quatre périodes, jusqu'à la parution de l'anthologie, en 1994. Laissant de côté la chanson d'avant 1930, nommée par les chercheurs « chanson canadienne » ou « canadienne-française », ils établissent la première période de 1930 à 1959 et donnent comme figures de proue La Bolduc et Félix Leclerc comme « mère » et « père » de la chanson québécoise. Il s'agit de l'époque où le Québec s'ouvre à l'étranger, entre autres lors de la Seconde Guerre mondiale, puis par le succès de Leclerc en France. Cette période tapisse la voie à l'arrivée tonitruante de la vague des chansonniers. La seconde période attribuée à la chanson dite « québécoise » établie par Chamberland et Gaulin correspond aux années 1960 à 1968. Il s'agit de la décennie où les « boîtes à chansons » se multiplient et permettent l'éclosion et la promotion de la chanson au Québec :

[L]ieu d'un véritable culte d'une chanson qui met l'accent sur le texte et s'articule autour des thèmes de l'évasion, des grands espaces, de la fraternité et de l'ouverture sur l'ailleurs, avant d'être revendiquée par un discours identitaire valorisant une prise de conscience nationale voire nationaliste.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise de la Bolduc à aujourd'hui*, Montréal, Nuit Blanche Éditeur, 1994, 595 p.

<sup>5</sup> « Toutefois, il faut considérer que les boîtes à chansons représentent beaucoup plus que le lieu d'expression et de diffusion de la chanson; elles sont aussi un espace de rassemblement pour des jeunes qui n'ont pas accès au cabaret ou au music-hall, ces premiers terreaux de la chanson, simplement parce qu'ils n'ont pas l'âge légal pour se retrouver dans ces endroits où l'on y sert des boissons alcoolisées. », dans : Roger Chamberland. « De la chanson à la musique populaire », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 701.

Les chansonniers s'adressent à la nouvelle génération active au Québec, celle qui vit son passage à l'âge adulte en même temps que la Révolution tranquille, période de transition majeure au Québec dont les dates limites oscillent – selon la plupart des chercheurs – entre 1960 et 1968<sup>6</sup>. Les boîtes à chanson constituent un tremplin vers les manifestations des changements de l'année 1968, tant au Québec qu'à travers le monde. 1968 représentera une année charnière dans l'émancipation de la chanson québécoise avec la venue à l'avant-scène de Robert Charlebois et l'*Osstidcho* :

S'il existe un spectacle ayant marqué un tournant important dans l'histoire de la chanson québécoise de la seconde moitié du XXe siècle en ce qui concerne l'art de chanter et d'improviser, de se mettre en scène et de séduire le public de façon inattendue, c'est incontestablement l'*Osstidcho*. [...] [C]e spectacle [...] détonna dans le paysage culturel d'un Québec en train de s'ouvrir au monde, aux influences étrangères. Ce soir-là fut opérée la rupture avec la tradition chansonniers des décennies précédentes [...].<sup>7</sup>

L'année 1968 marquera ainsi un tournant dans la chanson au Québec, tant dans son interprétation que dans sa composition. En grande partie responsable du changement, Robert Charlebois et ses amis artistes de l'*Osstidcho* – Mouffe, Louise Forestier et Yvon Deschamps – prirent part au renouvellement de la chanson au Québec.

---

<sup>6</sup> Yves Bélanger, Robert Comeau et Céline Métivier (dir.), *La Révolution tranquille 40 ans plus tard : un bilan*, Montréal, VLB, 2000, 316 p.

<sup>7</sup> Andrea Oberhuber, « Le sacre du spectacle : Robert Charlebois et Diane Dufresne, deux cas de figures spectaculaires de la chanson québécoise » dans *Québec Studies*, n° 45, printemps-été 2008, p. 63.

## La décennie 1967 - 1976 au Québec

Deux évènements contribuent à l'arrivée d'une troisième période dans la chanson québécoise qui verra se terminer celle des chansonniers, des boîtes à chanson et du yéyé<sup>8</sup>. En 1967, l'Exposition universelle s'installe à Montréal, exposition qui marquera la ville elle-même autant que le Québec. L'Exposition, avec ses différents pavillons représentant des pays des cinq continents, permet d'établir un contact entre les cultures. Ce rapprochement contribue à la contamination de la chanson québécoise par différents styles musicaux étrangers aussi variés que le rock à l'américaine de Bob Dylan ou les sitars de Ravi Shankar. Ainsi, à la fin des années soixante s'établit une synergie musicale entre les différents styles à l'œuvre au Québec mais aussi à travers le monde. On peut compter sur l'influence de pays de la Francophonie mais aussi de l'Europe, de l'Asie et des États-Unis. Les années 1967 à 1976 laissent aussi entrevoir l'avènement des groupes – et « supergroupes » tel L'Infonie de Raoul Duguay – et du déclin des chansonniers œuvrant en solitaires. Il existe désormais une forme de communauté dans la chanson au Québec.

L'année 1968 constitue aussi une marque importante dans l'histoire de l'Occident. La révolution culturelle et idéologique atteint le Québec, la révolution sexuelle (libération des mœurs) de même, et plus encore, le féminisme, prennent de l'ampleur et les manifestations regroupent des militantes et militants de toutes parts. Le respect des droits civiques des individus se trouve à la base de toutes les révolutions de 1968<sup>9</sup>. Le temps est venu pour la jeunesse de prendre sa place dans la société en mouvance des années soixante.

---

<sup>8</sup> « Mais le phénomène du “ yéyé ” [...] marque le début effectif d'un glissement progressif de la chanson vers la musique populaire. Même si le phénomène a été de courte durée, il a néanmoins servi à la transformation du paysage musical québécois et préparé la place pour ce qui allait survenir à la fin des années 60 : le rock francophone. », dans : Roger Chamberland, « De la chanson à la musique populaire », *op. cit.*, p. 705.

<sup>9</sup> « Révolutions sociales », dans [Collectif], « 1968 Révolutions : Paris, Rome, Prague, États-Unis, Vietnam », *Le Monde 2 (Hors Série)*, mars-avril 2008, p. 22-41.



Il s'agit des mêmes jeunes qui, quelques années plus tôt, fréquentaient les boîtes à chansons, au Québec.

### **Chanson et politique**

Jusqu'en 1976, l'année des jeux olympiques de Montréal, un « récit fondamental commun<sup>10</sup> » est lisible dans la production culturelle québécoise. Il s'agit de la décennie où la Révolution tranquille tente de trouver son rythme et se stabilise. Sous la direction de Jean Lesage, puis Daniel Johnson père, le Québec entreprend de grands projets collectifs : constructions de grands barrages hydro-électriques, changements drastiques du système d'éducation par l'implantation des cégeps, etc.

En ce qui concerne la chanson, plusieurs artistes québécois s'illustrent à l'étranger tels Gilles Vigneault, Monique Leyrac ou Pauline Julien. Cette dernière représente le parfait amalgame recherché par la France : elle interprète des compositions québécoises autant qu'elle reprend des classiques de la chanson française ; elle mêle Boris Vian à Gilles Vigneault et se consacrera par la suite à l'écriture de ses propres chansons<sup>11</sup>. La chanson est alors mise à profit par le politique puisqu'elle constitue un tremplin vers l'étranger, un porte-parole de l'« identité québécoise ».

Pour promouvoir le Parti Québécois, le nouveau parti de René Lévesque – ancien journaliste radio devenu député – qui préconise la souveraineté du Québec, les groupes et auteurs-compositeurs-interprètes investissent les scènes du Québec. Ils endossent la pensée

---

<sup>10</sup> Micheline Cambron, *Une société, un récit : Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, p. 43.

<sup>11</sup> « Pauline Julien est l'interprète la plus flamboyante de cette époque [1959-1968]. Née à Trois-Rivières, elle est formée, comme Raymond Lévesque, dans les cabarets de la rive gauche parisienne, puis revient au Québec défendre avec fougue et intelligence les textes de Gilles Vigneault, Jean-Pierre Ferland, Pierre Létourneau et d'autres. », dans : Robert Léger, *La Chanson québécoise en question*, Montréal, Québec-Amérique, 2003, p. 63.

du Parti Québécois par leur présence conjointe à celle de Lévesque et des slogans souverainistes du parti : « La décennie 1967-1976 sera celle de la montée progressive vers le pouvoir d'une nouvelle classe sociale (représentée par le Parti Québécois) qui met au centre de tous les débats le problème de l'identité québécoise<sup>12</sup> ». Il est à noter que Roger Chamberland<sup>13</sup> ainsi que Micheline Cambron retiennent des dates frontières semblables pour délimiter cette décennie charnière. Chamberland utilise les dates de 1969 à 1978 mais inclut des éléments des années 1967 et 1968 dans son anthologie et son analyse. Nous retiendrons alors la décennie décrite par Cambron dans son essai *Une société, un récit : Discours culturel au Québec (1967-1976)*. Selon Cambron, lors de cette décennie,

[i]l y a une homogénéité des significations sociales, et le discours social commun se démarque de ce qui précède et de ce qui suit. Et, au centre de cette période, il y a un *paroxysme*, un événement qui « précipite » (dans tous les sens du mot) un discours social saturé par le problème de l'identité nationale : les événements d'Octobre 1970. Autour de ce nœud, le discours social commun afflue comme autour d'un trou noir.<sup>14</sup>

Le point de vue de Cambron, nous le verrons bientôt, lie étroitement la chanson et l'immédiateté du sens. Il est impossible pour l'interprète de se détacher de la portée des paroles qu'il ou elle chante puisque la voix les rend immédiates et concrètes. Nous ne pouvons alors séparer la pensée de l'interprète (ou de l'aci, selon le cas) et la portée qu'elle aura sur le public, témoin de choix dans l'aventure de la chanson. Nous reprendrons cette idée un peu plus loin lors de la présentation du corpus.

---

<sup>12</sup> Cambron, *op. cit.*, p. 44.

<sup>13</sup> Chamberland et Gaulin, *op. cit.*, p. 139-144.

<sup>14</sup> Cambron, *op. cit.*, p. 45.

## Octobre 1970 au Québec

Les évènements d'Octobre 1970 permettent de comprendre le changement politique qui s'opèrera graduellement dans la province au cours des années suivantes. Jacques Pelletier, dans son essai *Le poids de l'histoire*<sup>15</sup> paru en 1995, retrace les éléments qui ont fait d'Octobre 1970 un tournant tragique dans l'histoire politique du Québec et en applique les conséquences sur la production littéraire et les écrivains :

Il faut d'abord signaler qu'un certain nombre d'entre eux seront impliqués directement [...]. De ces écrivains interpellés directement par la crise, certains écriront (Dostie, Ferron, Vadeboncoeur, etc.) alors que d'autres, pour des raisons qui leur appartiennent, garderont le silence. Par ailleurs, d'autres écrivains, non directement mis en cause au moment des évènements, les mettront en scène sous une forme ou sous une autre dans leurs productions des années 1970 [...].<sup>16</sup>

Il nous est ainsi possible de postuler que la production littéraire de plusieurs auteurs offre un regard sur le politique et le social des moments entourant la crise. Une socialité nous apparaît ainsi dans les textes de ces auteurs, une forme de discours social, où la pensée des auteurs et artistes tente de livrer celle d'un peuple. Nous pouvons établir un rapport semblable avec la production chansonnière des années soixante-dix puisque plusieurs chansonniers et auteurs tels Raoul Duguay et Pauline Julien furent arrêtés lors de la mise en place de la Loi des mesures de guerre, soupçonnés de collaborer avec le FLQ, le groupe responsable des enlèvements politiques d'octobre 1970. Dans notre compréhension de la chanson des années soixante et soixante-dix, puis dans la filiation avec la chanson contemporaine, il est important de saisir toute l'ampleur des dommages de certains événements historiques, et des répercussions de ceux-ci sur l'imaginaire créatif de la

---

<sup>15</sup> Jacques Pelletier, *Le poids de l'histoire*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1995.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.145-146.

chanson. Ainsi, comprendre l'évolution historique du Québec invite à une meilleure sociocritique de la construction de l'imaginaire chansonnier québécois.

### **1.1.2 Des lendemains qui déchantent**

Suite à l'accession au pouvoir du Parti Québécois, en 1976, les événements visant la souveraineté québécoise – telle que proposée par le parti de René Lévesque – se précipitent. En 1980, la victoire du camp du « non » lors du référendum sur la souveraineté-association et la débandade de 1982 sur le rapatriement de la constitution canadienne mènent le Québec et sa population à se détacher du discours sur l'« identité québécoise », propagé lors des années soixante et soixante-dix. La décennie quatre-vingt sera marquée par la déroute de l'identité et de la culture québécoise et surtout, de sa chanson. On ne veut plus entendre parler de la « québécité ». La musique en provenance des États-Unis est à nouveau en vogue et prend de l'ampleur sur les ondes des radios québécoises. La musique anglophone s'impose et la vente de disques francophones chute dramatiquement. La fin des années soixante-dix est marquée par une crise sans précédent du pétrole qui se répercute jusque dans les années quatre-vingt. La récession s'installe et débute alors « l'ère de l'individualisme à outrance, du chacun pour soi<sup>17</sup> ». Dans cette situation, la musique québécoise cesse de dominer les palmarès avec des chansons engagées et rassembleuses comme ce fut le cas dans les années 1967-1976. C'est une période de repli sur soi dans laquelle se réfugie le Québec.

---

<sup>17</sup> Roger Chamberland et André Gaulin, *op.cit.*, p. 319.

### 1.2.3 Un certain regain d'énergie

Ce ne sera que vers la fin de la première moitié des années quatre-vingt-dix que la chanson québécoise reviendra à la charge. Nous pouvons attribuer un certain renouveau dans la chanson québécoise à la venue du groupe Les Colocs, avec en tête l'auteur-compositeur-interprète André « Dédé » Fortin. Ce groupe éclate sur la scène rock québécoise : le leader du groupe donne enfin une voix aux plus démunis de la société québécoise, dans une langue qui leur est propre. Les travers de la société sont soulignés de manière brillante dans les chansons du premier disque du groupe. Leurs deux premiers opus présentent un côté plutôt festif musicalement et offrent un son plus rock, tout en prônant des textes socialement engagés qui révèlent des situations d'injustices courantes mais négligées. Le troisième-né des Colocs est annonciateur d'une finalité prochaine. Ne regroupant plus que deux membres du groupe original, le son des Colocs prend une nouvelle direction avec des rythmes africains empruntés aux nouveaux percussionnistes du groupe, les frères Diouf d'origine sénégalaise. André Fortin crée des paroles plus pessimistes et intimistes, qui démontrent encore un fort engagement social.

Les Colocs s'attaquent aux inégalités liées à la pauvreté et à l'individu. Ils s'inscrivent, selon nous, dans une continuité avec les chansonniers de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix, puisque ce groupe tient à une « prise de parole » du peuple québécois, de l'individu dans la collectivité. Bien qu'ils soient de fervents souverainistes tout comme l'étaient leurs pairs au cours de l'« âge d'or de la chanson québécoise », ils n'insistent pas outre mesure à faire passer un message souverainiste dans leurs chansons<sup>18</sup>. Ils mettent l'accent sur une communauté de pensée

---

<sup>18</sup> Le lancement du second album des Colocs, *Atrocetomique*, eut lieu au Medley, le soir du 30 octobre 1995. Le même jour se tenait le second référendum sur la souveraineté au Québec. André Fortin souhaitait

plutôt liée à l'entraide et la révolte face aux injustices sociales individuelles ou collectives. Nous abordons ici un courant qui s'inscrit dans la redéfinition de l'identité québécoise désormais multiethnique. Du Lac Saint-Jean au Sénégal chez Les Colocs, ce groupe a entrepris par lui-même – dans l'évolution de sa pensée et des paroles chantées – la voie qu'il conseille à la société québécoise.

Ce regroupement d'hommes au talent incontestable, à la soif de vivre impatiente, ne se soucie pas d'adopter un style en particulier. Il n'existe pas de genre qui convienne pour décrire le type de musique propre aux Colocs. Même ces derniers ne parviennent pas à se limiter eux-mêmes. Dédé Fortin souhaite donner un caractère universel et sans frontières à son groupe :

Mon *lead guitar* [Mike Sawatzky] vient d'Saskatoon. C'est un indien cri. Y parle pas un mot d'français... Pat est Français [Patrick Esposito]. Y vient de l'arrière-pays catalan. Y parle pas un mot d'anglais [...] On est un peu rockabilly, un peu zydeco, un peu chansonnette française, un peu Bottine Souriante, un peu funk, un peu rap, un peu blues, un peu jazz, un peu métal, un peu musette...<sup>19</sup>

Chaque chanson présente ainsi des styles musicaux tout aussi variés que les origines et influences du groupe. Nous aborderons donc chaque chanson dans leur individualité, en analysant le style dans l'optique d'y retrouver des traces de l'ironie sous-jacente.

---

l'indépendance du Québec et le mentionnera même dans la dernière chanson qu'il composa, « La Comète » : « Condamné par le doute, immobile et craintif / Je suis comme mon peuple, indécis et rêveur / Je parle à qui le veut de mon pays fictif / Le cœur plein de vertige et rongé par la peur », dans : Raymond Paquin, *Dédé*, Montréal, Quitte ou Double, 2004, p. 143.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 33.

## 1.2 État de la question

### 1.2.1 Études sur la chanson

Choisir la chanson comme objet d'étude constitue autant un plaisir personnel que cela implique un travail de recherche : il s'agit d'un champ d'étude encore jeune qui allie possibilités d'études sur la chanson passée et effervescence de la chanson contemporaine. Plusieurs colloques et conférences y ont été consacrés, ce qui a contribué à ce que la chanson se trouve sur le bon chemin pour acquérir ses lettres de noblesse dans la recherche savante. Aux premières heures des travaux universitaires en chanson, surgit tout d'abord dans le domaine des études littéraires le nom de Lucienne Cataloube-Ferrieu, figure de proue de la recherche européenne dans le domaine chansonnier à partir de la fin des années soixante-dix. Elle répertoria historiquement, dans *Chanson et poésie des années 30 aux années 60 : Trenet, Brassens, Ferré... ou Les « enfants naturels » du surréalisme*<sup>20</sup>, la chanson des années trente aux années soixante en France, puis l'analysa dans l'optique d'un courant poétique. Elle réussit, par cette ruse littéraire, à faire entrer la chanson dans les études universitaires européennes. En effet, c'est par un angle littéraire et poétique que la chanson fut acceptée comme objet d'étude dans le cas de Cataloube-Ferrieu. Par ces écrits, les premières études francophones sur la chanson débutèrent. Jean-Louis Backès, en se concentrant sur l'analyse comparative de la musique et de la littérature<sup>21</sup>, et Louis-Jean Calvet, en jetant les bases du discours à la fois linguistique et sociologique sur la chanson

---

<sup>20</sup> Lucienne Cataloube-Ferrieu, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60 : Trenet, Brassens, Ferré... ou Les « enfants naturels » du surréalisme*, Paris, A.G. Nizet, 1981, 688 p.

<sup>21</sup> Jean-Louis Backès, *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1994, 285 p.

dans son essai *Chanson et société*<sup>22</sup>, permirent d'entrée de jeu, d'ouvrir la voie vers la cantologie<sup>23</sup> :

Ce qui est en jeu c'est précisément l'inexistence d'un discours critique sur la chanson, d'un discours qui prenne en charge toutes ses composantes et qui, analysant les œuvres, puisse lentement apprendre au public à les écouter. [...] Comment parler de la chanson : là réside tout le problème.<sup>24</sup>

Si Calvet demeure l'un des pionniers des études sur la chanson en tant que combinaison d'éléments tels un texte, une musique et une interprétation, il convient d'y porter un bémol puisqu'à cette époque (jusque dans les années 1990), la chanson et ses études connaissent encore peu de popularité dans les études universitaires et savantes :

Si ces premières publications [Cantaloube-Ferrieu, Calvet, Harald Weinrich (1960), Felix Schmidt (1968), etc.] ont du mérite en tant que travaux pionniers, elles témoignent non seulement de l'incertitude générique dont la chanson reste encore longtemps victime, mais aussi d'un parti pris en faveur de la « bonne » chanson, de la chanson dite poétique, bref de la chanson des auteurs-compositeurs-interprètes (aci).<sup>25</sup>

Plus récemment, Stéphane Hirschi – expert de la production chansonniers de Jacques Brel, entre autres<sup>26</sup> – a publié, en 2008, un premier essai sur ce qu'il appelle la « cantologie », soit l'étude de la chanson en tant que combinaison paroles-musique-interprétation. Dans une étude sérieuse, Hirschi permet l'accès à un ouvrage théorique où la « cantologie » obtient ses lettres de noblesse en langue française. En effet, dans un article paru dans la revue littéraire *Spirale*, en 2007, Jean-Sébastien Ricard se plaint du manque

<sup>22</sup> Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981, 153 p.

<sup>23</sup> Le terme « cantologie » est attribué à Stéphane Hirschi qui en est le créateur. Nous y reviendrons très vite.

<sup>24</sup> Calvet, *op.cit.*, p. 17-18.

<sup>25</sup> Andrea Oberhuber, « La chanson, un genre intermédial », dans Doris Eibl, Gerhild Fuchs et Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), *Cultures à la dérive – cultures entre les rives. Grenzgänge zwischen Kulturen, Medien und Gattungen. Festschrift für Ursula Moser-Mathis zum 60. Geburtstag*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010, p. 276.

<sup>26</sup> Stéphane Hirschi, *Jacques Brel : chant contre silence*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1995, 518 p.



d'accès à une théorie sur la musique et la chanson populaires en langue française, la plupart des ouvrages ayant été publiés en anglais – au Royaume-Uni ou aux États-Unis :

[C]'est en anglais que l'immense majorité des études savantes consacrées aux musiques populaires sont publiées [...] la volonté de faire circuler ces idées à partir desquelles il nous serait possible de nourrir notre réflexion sur le fonctionnement des musiques populaires [...] demeure encore aujourd'hui déficiente [dans la production scientifique francophone].<sup>27</sup>

Du côté anglophone, l'un des chercheurs les plus importants dans le domaine des études de la chanson populaire, Richard Middleton s'attarde à déterminer l'influence de la musique populaire dans la culture anglo-saxonne :

*At the level of popular assumption, the belief that music produces sense, or conveys meanings, is unquestioned. And it slips very easily into the idea that there are analogies between music and language. Thus we hear such statements as « I don't understand what punk rock is trying to say » [...]. Yet such unquestioned assumptions mask a number of questions. First, what kind of meaning is music supposed to convey – affective, cognitive, referential? Then, how is the process supposed to work? [...] What is required is to specify the attributes of the processes governing musical meaning, and, at a second level, to specify them in particular contexts.<sup>28</sup>*

Ainsi un sentiment est-il constamment associé à la chanson ou à la musique. L'auditeur se doit de *comprendre* ce que la musique *dit*. Pour trouver ce sens attribué à la musique, il faut alors en évaluer les différentes composantes ainsi que leur contexte de création. Les travaux de Middleton appartiennent cependant davantage au domaine musicologique puisque les études littéraires en chanson demeurent encore limitées du côté anglophone, à cette époque.

Il appert que la recherche dans le domaine de la chanson évolue rapidement depuis ses débuts dans le milieu francophone puisque Stéphane Hirschi ainsi que Robert Giroux,

<sup>27</sup> Jean-Sébastien Ricard, « Subjectivité et musique populaire », *Spirale*, n° 217, novembre-décembre 2007, p. 24-25.

<sup>28</sup> Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Buckingham et Bristol, Open University Press, 1990, p. 172.

Roger Chamberland, Robert Saucier, Andrea Oberhuber et Cécile Prévost-Thomas sauront aussi guider notre recherche par leurs travaux sur la chanson et sa sociologie. Robert Saucier se penche sur l'histoire, la création et l'usage social de la chanson, tandis que Robert Giroux nous éclairera sur les fonctions de la chanson, ses paroles et les types de chansons qui en découlent. Roger Chamberland et André Gaulin, dans une anthologie commentée sur l'histoire de la chanson québécoise, nous permettront de suivre les pistes de la chanson engagée de La Bolduc à nos contemporains. Plus près de nous, Andrea Oberhuber, par ses recherches sur la chanson des femmes et son impact dans la définition d'une expression contemporaine au féminin, offre un bel ajout comparatif par rapport à notre corpus à l'étude, entièrement masculin. Enfin, Cécile Prévost-Thomas nous permettra quant à elle de comprendre les liens entre sociologie et chanson.

Plusieurs thèses et mémoires ont, par le passé, fait l'objet d'études sur la chanson et ont mené aux recherches des Cantaloube-Ferrieu, Oberhuber et Hirschi, entre autres. Le sujet ne semble pourtant pas s'épuiser puisque plusieurs travaux se complètent ou démarrent chaque année, et deux mémoires récents permettent de saisir l'ampleur du travail à effectuer sur la chanson : celui de Marie-Josée Charest<sup>29</sup> effectué à l'Université de Montréal au Département des littératures de langue française, qui retrace les représentations sociales dans la chanson de La Bolduc ; le second mémoire, celui de Caroline Durand<sup>30</sup> – achevé en 2004 –, se penche sur un sujet qui touche de près le corpus de notre étude. Le travail de Durand se concentre sur les décennies charnières des années soixante et soixante-dix au Québec, et traite plus particulièrement d'une chanson engagée qui aurait contribué à

---

<sup>29</sup> Marie-Josée Charest, *Lire Mary Travers (La Bolduc) : chansons et représentations sociales dans le Québec des années 1930*. Mémoire de M.A. (Littératures de langue française), Université de Montréal, sous la direction de Pierre Popovic, 2008, 171 p.

<sup>30</sup> Caroline Durand, *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*. Mémoire de M.A. (Histoire), Université de Montréal, sous la direction de Michèle Dagenais, 2004, 115 p.

redéfinir l'identité du Québec et des Québécois. Avant les Charest, Durand et leurs collègues universitaires de Montréal, Québec et Sherbrooke, vient Serge Lacasse, professeur à l'Université Laval qui, en 1995, déposa un mémoire<sup>31</sup> analysant le rapport « texte-musique » que nous appelons aujourd'hui « cantologie ». Dans sa recherche, Lacasse se penche sur une création de Peter Gabriel, « Digging in the Dirt », qu'il analyse sous un angle musicologique, axé principalement sur les apports technologiques à la musique et aux paroles de l'aci. Ce type d'analyse se rapproche grandement des recherches universitaires actuelles en chanson. Il ne restera plus qu'à y inclure une troisième variable : l'interprétation.

Selon Robert Giroux, sémiologue de la chanson, cette dernière dispose de deux propriétés, soit la brièveté – des vers et des textes – et la simplicité apparente. Giroux ajoute que la chanson, devenue un produit de grande consommation au Québec à partir de « l'âge d'or de la chanson » – les années soixante et soixante-dix –, devient porte-parole d'un peuple et de sa pensée. Elle se fait donc attribuer le terme « populaire » puisqu'elle représente la population et trouve preneur chez la majorité des gens. D'ailleurs, nous garderons en mémoire la fonction qui mène le public à l'action qui l'une des fonctions de la chanson telles que décrites par Giroux dans son article « Chanson et sémiologie »<sup>32</sup>. Elle correspond au sujet qui nous occupe dans la présente recherche puisque « [...] la chanson “ engagée ”, satirique, sociale ou politique ; celle qui veut inciter l'action (pédagogique,

---

<sup>31</sup> Serge Lacasse, *Une analyse des rapports texte-musique dans « Digging in the Dirt » de Peter Gabriel*. Mémoire de M. A. (Musique), Université Laval, sous la direction de Paul Cadrin, 1995, 174 p.

<sup>32</sup> Robert Giroux, « Chanson et sémiologie », dans Ursula Mathis (dir.), *La chanson française contemporaine : politique, société, médias*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1995, p. 41-52.

politique, subversive) [...]»<sup>33</sup>. De cette fonction, nous conserverons une chanson engagée qui dénote des accents d'ironie et de critique sociale.

Bien que les études dans le domaine ne datent que de la seconde moitié du vingtième siècle, il reste un travail colossal à accomplir, ce qui rend ce domaine si attrayant pour de nombreux jeunes chercheurs. Il s'agit, selon nous, d'un sujet foisonnant puisque nous démontrerons qu'il reflète la pensée véritable de la société et du peuple en mouvement. Le corpus de notre étude sera ainsi composé d'une production chansonnière qui offre une mise à distance vis-à-vis des circonstances socio-politiques graves, en utilisant le procédé rhétorique de l'ironie.

### 1.2.2 La chanson engagée

Il convient d'établir notre appréhension de la chanson engagée puisqu'elle constitue la forme première de la chanson qui nous occupe. Nous reprendrons les mots de Robert Giroux dans son article « Engagement ou refus de l'engagement dans la chanson québécoise moderne »<sup>34</sup>, où il affirme que « [l']engagement à portée politique serait issu de l'idéologie, très vivante encore, qui s'est imposée dès le début des années soixante avec la Révolution tranquille : résistance, spécificité, différence.<sup>35</sup> » Toujours selon Giroux, il existe aussi une forme « [d']engagement à portée « culturelle » [qui] serait issu de la contre-culture du début des années soixante-dix. [...] Donc, une affirmation individuelle

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

Cette fonction de la chanson se distingue des deux autres retenues par Giroux, soit la fonction de « divertir » – music-hall, caf'conc', chanson de variété – et celle de « faire de l'art, s'ennobler » – poésie chantée, chanson « littéraire », originalité dans le discours, Charles Trenet, Raymond Devos, Léo Ferré, etc. –, fonctions qui ne sont évidemment pas absolues, selon Robert Giroux. Elles satisfont cependant notre classification pour ce mémoire.

<sup>34</sup> Robert Giroux, « Engagement ou refus de l'engagement dans la chanson québécoise moderne », dans Ursula Mathis (dir.), *La chanson française contemporaine : politique, société, médias*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1995, p. 275-293.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 276.

sans équivoque dans une complicité de groupe.<sup>36</sup> » Le simple fait – nous le verrons bientôt – que des artisans de la chanson prennent position dans le débat politique des années soixante-dix avec l'arrivée du Parti Québécois, nous permet de réaliser l'importance de l'engagement dans la chanson au cours de « l'âge d'or de la chanson québécoise ». Bruno Roy l'affirme bien dans son article « Lecture de la chanson politique » : « Devenue québécoise, la chanson fait désormais partie intégrante du discours d'affirmation de notre “ être national ”. [...] Nos chansons se réclament donc à la fois d'un pays et d'une identité singulière.<sup>37</sup> » De la même manière, Roger Chamberland invite à voir dans le début des années quatre-vingt-dix un renouveau musical dû à un contexte socio-politique favorable à la renaissance d'une chanson authentique<sup>38</sup>. Cette dernière débouchera sur une nouvelle vague de la chanson engagée au Québec avec l'arrivée des Colocs dans les années quatre-vingt-dix. Le sens de l'engagement tel que le décrit Benoît Denis dans *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*<sup>39</sup> demeure une forme de mise en gage<sup>40</sup> de sa personne au profit d'une idée ou d'une personne, une sorte « d'échange ou de transaction socialement admise<sup>40</sup> » qui, d'un point de vue chansonnier, pourrait se situer surtout du côté de la défense d'une idée ou d'une perspective chère à l'auteur de la chanson. Denis avance que

l'engagement est donc le point où se rencontrent et se nouent l'individuel et le collectif, où la personne traduit en actes et pour les autres le choix qu'elle a fait pour elle-même. [...] l'engagement [...] se caractérise essentiellement comme prise de position réfléchie, conscience lucide de l'écrivain d'appartenir au monde et volonté de le changer.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>37</sup> Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », dans Robert Giroux (dir.) *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 201 et 203.

<sup>38</sup> Roger Chamberland, « De la chanson à la musique populaire », dans Denise Lemieux (dir.) *Traité de la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 697-718.

<sup>39</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, 516 p.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 32 et 36.

Nous pouvons donc affirmer que le corpus qui nous occupera dans cette recherche sera axé autour d'une certaine forme de la chanson engagée présente dans le Québec contemporain. Nous retrouverons alors l'urgence de la parole engagée, concept qui cadrera avec les thèmes que nous retiendrons puisque nous aborderons un corpus qui gravite autour de problématiques sociales et politiques, qui trouvent leur voie d'expression à travers des procédés ironiques.

### **1.3 Corpus et méthode d'analyse**

Dans le but d'analyser les liens tissés entre la chanson et l'engagement sur les plans social et politique, des méthodes d'analyse en conséquence s'imposent. Le choix d'une approche sociocritique vise à filtrer un texte ou des écrits dans le but d'en retirer les éléments liés à la société environnante de l'époque. À cette méthode, nous pourrions combiner quelques approches transversales qui permettront une meilleure structure et analyse de la chanson sous la forme d'un tout constitué de « paroles-musique-interprétation ». Le choix des chansons à analyser s'est fait de façon à établir une filiation entre la chanson engagée des années soixante et soixante-dix et celle des années quatre-vingt-dix, où un regain d'intérêt en faveur de la chanson québécoise se produit, suite à l'arrivée des Colocs sur la scène chansonnière.

#### **1.3.1 Corpus d'analyse**

Le corpus d'analyse de ce mémoire est composé de toute la production chansonnière des Colocs qui présente un engagement ou une critique sociale. Une continuité se crée alors entre les différents opus du groupe. D'un album plus collectif, festif et engagé sur les plans social et politique, le groupe s'est dirigé vers des compositions plus personnelles, effectuant ainsi un tournant vers la critique sociale et l'auto-ironie. Certaines chansons sont certes plus emblématiques que d'autres. Par exemple, « Séropositif Boogie », par sa présentation de l'histoire d'une vie, des choix qui sont à faire au cours de celle-ci et leurs conséquences, marque le départ d'une longue marche vers la mort. Patrick Esposito, harmoniciste du groupe atteint du sida, la chante en racontant sa propre histoire et en tirant des leçons de ses erreurs. « Le répondeur » nous entraîne dans la solitude d'André Fortin, boute-en-train et créateur adulé qui ne réussit pas à atteindre le bonheur. Il y parle

ouvertement de son désir de disparaître et de sa solitude extrême. « Dehors novembre » constitue le final tant pour Patrick Esposito que pour André Fortin. Ce dernier a composé cette chanson en relatant les derniers moments de la vie d'Esposito. Cependant, à la lecture des paroles et à l'écoute de cette composition, on retrouve le tracé des derniers moments de Fortin. Bien que la chanson concerne en premier lieu Esposito, nous ne pouvons pas nier l'effet qu'elle produit lorsqu'on connaît le sort d'André Fortin. Raymond Paquin, agent du groupe et ami, analyse lui-même cette présence continue de la mort dans la production chanssonnière des Colocs :

[C]'est la chanson de Pat qui m'a frappé. Il y parlait ouvertement du docteur, de son microbe et de sa mort prochaine, mais personne n'y faisait attention. Dans le nouveau spectacle, il y avait une chanson de Mike (U-Turn). Il y parlait ouvertement de l'accident qui avait failli lui coûter la vie en 1996. Les nouvelles chansons de Dédé parlaient ouvertement de la mort de Pat et de son projet de suicide. Mais il y avait une convention tacite entre Lise, Dédé, les autres Colocs, Liz, les journalistes, moi-même et les fans des Colocs : on ne parlait pas de ça. On regardait ailleurs.<sup>42</sup>

Évidemment, il s'agit là de l'analyse d'un seul homme, très près du groupe. Nous pouvons effectuer le même travail d'analyse en recherchant les marques de l'ironie dans les chansons des Colocs et en liant ces marques à une volonté de dédramatiser la réalité de ces hommes et de la société qui les entoure. En faisant preuve d'ironie dans un contexte de critique sociale et d'engagement socio-politique, les Colocs semblent évacuer le drame de leurs vies pour en arriver à une existence plus supportable. Ce groupe a exercé une influence certaine sur la musique québécoise d'aujourd'hui :

[Q]ui pourrait être identifié comme l'instigateur de ce mouvement [le retour de la chanson engagée au Québec]? Plusieurs choix s'offrent à nous, mais nous croyons qu'il en est un qui mérite d'être souligné : Les Colocs. En effet, durant les années 90, la génération

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 200-201.



qui est maintenant dans la vingtaine a été fortement influencée par les discours engagés de Dédé Fortin. [...] Aujourd'hui, le discours a davantage changé en ceci qu'il se fait plus pamphlétaire et revendicatif.<sup>43</sup>

En André Fortin des Colocs, le public québécois a reconnu un porte-parole de la « génération X » née principalement dans les années soixante, au Québec. Les préoccupations de cette génération étaient celles de Fortin et vice-versa : « la formation qui secouera et marquera la génération X<sup>44</sup> ». De plus, le fait qu'il s'agisse d'un groupe composé de plusieurs membres aux différentes personnalités et visions du monde, nous permet de constater un certain consensus. En effet, si un texte est accepté par l'ensemble du groupe, il doit certainement représenter ce que le groupe pense dans son entièreté et non pas seulement l'auteur. Nous réaffirmons que nous établissons une filiation entre les Colocs et les groupes et chansonniers qui prirent la parole entre 1967 et 1976. En effet, la prise de conscience identitaire, la volonté de changement sur les plans politique et social, l'esprit de communauté dans les paroles de chansons, etc., tous ces thèmes présents dans la production chanssonnière des Colocs corroborent la version des années soixante et soixante-dix de la chanson québécoise.

Les Colocs utilisent des processus humoristiques ou rhétoriques dans la plupart de leurs chansons. Ces procédés parviennent à exprimer le chaos d'une société dont les travers sont soulignés dans la majorité des paroles ou des musiques du groupe. L'ironie constitue la forme rhétorique de choix pour les auteurs des chansons qui seront analysées car cette ironie crée une mise à distance entre les désastres ou les problématiques de société et le

---

<sup>43</sup> Danick Trottier et Aurée Descheneaux, « “ Quelque chose se passe ” - Retour de la chanson engagée au Québec », *Le Devoir*, 30 mars 2004. Page consultée le 17 février 2008.

<http://www.ledevoir.com/2004/03/30/51001.html>

<sup>44</sup> Site web des Colocs. Page consultée le 17 mars 2009. <http://www.colocs.qc.ca/colocs.html>

public réceptif aux chansons des Colocs. Ces stratégies ironiques seront souvent utilisées pour canaliser une mise à distance face à la mort ou face à d'autres problèmes et injustices rapportés dans leurs chansons. Tous ces éléments combinés contribuent à porter ce groupe aux premières lignes d'une chanson québécoise engagée à caractère ironique qui sera le sujet de cette recherche.

Le corpus d'analyse sera composé d'œuvres originales, enregistrées en studio ou devant public. Le corpus comporte des pièces enregistrées au cours de la décennie quatre-vingt-dix par les Colocs, plus précisément entre 1993 et 2000. Il est impératif que les chansons à l'étude soient composées à part entière par un ou plusieurs membres du groupe. Les chansons qui seront retenues se devront de présenter une certaine stratégie ironique utilisée dans le but – avoué ou non – d'atténuer des circonstances difficiles. Il sera utile, à point nommé, d'introduire d'autres acteurs de la chanson québécoise ou francophone d'hier et d'aujourd'hui, pour effectuer une comparaison lors de l'analyse détaillée des chansons des Colocs. Ce corpus secondaire sera introduit graduellement, dans le but de justifier certaines affirmations ou dans l'optique de comparer certaines méthodes d'écriture ou de composition chez les aci. Ces œuvres ajoutées comprendront des pièces de Loco Locass, Richard Desjardins et Avec pas d'casque, entre autres ; ces groupes – ou aci – eurent souvent recours à l'ironie pour développer les thématiques de l'injustice sociale et politique. Nous présenterons aussi des liens avec des œuvres ayant traversé les décennies, marquantes dans l'imaginaire de la chanson québécoise. Ces artistes et ces œuvres auront eu un impact direct sur la chanson québécoise de l'époque (1967-1976) et la chanson francophone d'hier et d'aujourd'hui. Nous pensons ici à Robert Charlebois, Paul Piché, etc., artistes dont le succès et le rayonnement ont traversé les frontières. Ce corpus sera

utilisé à partir du troisième chapitre qui sera réservé à l'analyse des stratégies ironiques décelées dans le corpus chansonnier.

### **1.3.2 Théories et approches méthodologiques**

Pour analyser les chansons de notre corpus principal, dans le but de relever les indices de l'ironie, deux types d'approches s'imposent. Outre une division thématique des chansons du corpus, favorisant un certain ordre chronologique, une double analyse sera nécessaire. D'une part, une analyse sociocritique des textes aidera à une meilleure compréhension du contexte de composition des chansons. D'autre part, une analyse rhétorique favorisant l'ironie comme angle d'approche, nous permettra de relever les stratégies utilisées dans le but d'atténuer les effets de situations ou d'événements critiques. Les événements sociaux, l'influence sur la création, de même que les éléments historiques correspondants combinés au tout chansonnier « paroles-musique-interprétation », peuvent nous en dire long sur la situation socio-politique du temps présent de la chanson composée. La chanson peut ainsi devenir le reflet d'une pensée sociale en mouvement, d'une critique sociale, ou encore démontrer un engagement de la part de l'auteur de la chanson.

#### **Sociocritique et analyse du discours**

Dans un contexte de stratégies ironiques, l'utilisation de la sociocritique permet de décoder le non-dit des affirmations ironiques. Dans ce même contexte ironique servant à dédramatiser des situations socio-politiques apocalyptiques, la sociocritique facilite l'abord de la chanson. Elle emboîte le pas à l'analyste dans le but de faire ressortir les éléments relevant de la société contemporaine :

L'enjeu, c'est ce qui est en *œuvre* dans le texte, soit un rapport au monde. [...] Dedans de l'œuvre et dedans du langage : la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non dit ou l'impensé, les silences, et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire.<sup>45</sup>

Adjointe à la sociocritique des textes, nous utiliserons l'analyse de discours comme angle d'approche complémentaire. Bien que l'analyse de discours, dans sa forme première, convienne à notre étude, nous devons nous dégager de certains aspects posés par l'un des fondateurs de la théorie d'analyse du discours, Marc Angenot :

1. Il n'est pas d'analyse de discours possible sans prise en considération des argumentations, des tactiques persuasives. 2. D'autre part, il n'est pas de théorie de l'argumentation qui puisse subsister isolément, dans une autonomie heuristique suffisante [...] Et donc en effet, argumentation *et* discours, cela forme un seul ensemble interactif. [...] Dans ce qui se dit et s'écrit dans une société, le chercheur, l'analyste du discours va travailler à décrire et à rendre raison de *régularités*. [...] L'analyste de discours voudra déceler des fonctions et des enjeux sociaux.<sup>46</sup>

Il serait présomptueux de croire qu'il s'agisse de techniques *persuasives*, dans le cas de la chanson. Nous n'irons donc pas jusqu'à taxer des mots *persuasif* ou *argumentatif* le discours relevé dans la production chansonnière des Colocs ou tout autre aci ou groupe à l'étude. Nous utiliserons les outils de l'analyse de discours pour examiner et nuancer les contextes de création, particulièrement aux niveaux social et politique. En fait, l'analyse du discours – combinée à la sociocritique des textes – rendra justice à la chanson puisque le

---

<sup>45</sup> Claude Duchet, « Positions et perspectives », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, p. 3-4.

<sup>46</sup> Marc Angenot, « Analyse du discours et sociocritique des textes », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal et Paris, XYZ éditeur et Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 99, 100 et 102.

discours des Colocs s'inscrit dans une lignée d'artistes de la chanson engagée, prônant une prise de conscience sociale, politique et environnementale.

### **Rhétorique et ironie**

La rhétorique de l'ironie se trouve à la base de notre analyse des chansons puisque nous postulons qu'au tournant du millénaire, une certaine production chansonnière québécoise engagée tente de minimiser des circonstances socio-politiques graves à l'aide de stratégies ironiques. Si la rhétorique demeure, au sens premier, « l'art du discours », elle subit une nuance parfois péjorative depuis deux siècles, selon Jean-Marie Klinkenberg, et il convient de la rétablir :

Le monde grec distinguait entre ce qui était matière à connaissances certaines, à énoncés scientifiques, assertant le vrai, et dont la logique pouvait rendre compte, ce qui était interrogation sur les conditions de vérité, espace propre de la philosophie, et dont l'énoncé relevait du dialectique, et enfin, l'espace immense des opinions et croyances, qui n'étaient pas des certitudes prouvées, mais relevaient du possible, du vraisemblable. Dans ce domaine, seule la discussion permet d'aboutir à des opinions « crédibles » ou d'élaborer des sentiments admissibles. C'est cet espace qu'investit l'art du discours, ou rhétorique. [...] C'est peut-être la fragilité de la distinction entre rhétorique de la persuasion et rhétorique poétique qui dynamise le plus toute l'histoire de la discipline : les uns tendant à maintenir intacte l'opposition, les autres à l'abolir.<sup>47</sup>

Au second chapitre, nous découvrirons les aspects multiples de la rhétorique de l'ironie qui contribueront à mettre en œuvre cet « art du discours », à l'aide des travaux de quatre chercheurs spécialistes : Vladimir Jankélévitch, Wayne C. Booth, Philippe Hamon et Linda Hutcheon. La rhétorique de l'ironie telle que nous la concevons – en tant qu'« art du

---

<sup>47</sup> Jean-Marie Klinkenberg, « Rhétorique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 543-544.

discours » dans le domaine des opinions et des croyances – correspond bien à ce que nous souhaitons faire ressortir du lot de la chanson engagée au tournant du millénaire.

## Chapitre 2

### Cerner l'ironie et la critique sociale dans la chanson

L'art, par sa propension à révéler des conditions socio-politiques posant problème, entraîne les créateurs dans l'engagement artistique et la critique sociale. Ce côté engagé, la chanson l'a grandement exploré. Parmi ceux qui l'ont mis en œuvre, les Colocs surent tirer profit de cette tendance au cours des années quatre-vingt-dix. Les réalités de la génération X – le chômage, la pauvreté, la désillusion, etc. – furent tout d'abord vécues par les membres des Colocs, puis chantées par ceux-ci. En effet, suite à l'échec du référendum de 1980, les Québécois fuient la « québécoité » francophone et délaissent une partie de la musique québécoise. La génération X peine à trouver sa place dans une telle désillusion ; un monde mené par la génération des « baby-boomers », nés dans les années entourant la Seconde Guerre mondiale, ceux-là mêmes qui fréquentèrent les boîtes à chansons dans les années soixante et qui menèrent le mouvement pour l'indépendance du Québec dans les années soixante-dix.

Partant d'un engagement social et politique, les chansons des Colocs critiquent une société québécoise sclérosée. Ces chansons s'aventurent dans les méandres des troubles physiques et psychologiques des hommes de la génération X et, volontairement ou non, les Colocs réussissent aussi ce que peu d'artistes de leur génération ont fait : s'attaquer aux conditions précaires de leur génération et désamorcer des situations potentiellement catastrophiques à l'aide de stratégies ironiques. Mettant de l'avant l'ironie et le cynisme, les chansons nous disent la pauvreté, la désillusion et tout le malaise de la génération X qui suivit la génération des « baby-boomers ».

#### 2.1 Engagement et critique sociale

Nous présentons les aspects critique et engagé de la chanson comme une distinction entre certaines chansons cyniques et d'autres ironiques, tout particulièrement dans la production chansonnière des Colocs. Nous consacrerons le troisième chapitre à l'analyse approfondie des chansons de ce groupe, mais il convient tout d'abord de s'attarder à ce qui caractérise l'engagement, tant dans la société que dans la chanson. À ce sujet, Robert Giroux définit une multitude de facettes de l'engagement dans la chanson québécoise moderne ; de la cause des minorités ethniques et du racisme jusqu'au sida, en passant par le féminisme et l'écologie, la chanson québécoise a su développer divers aspects de l'engagement et de la conscience sociale. Deux raisons mènent à la qualification de la chanson dite engagée, selon Giroux : « les chansons sont politiques ou engagées pour deux raisons indispensables : parce que les thèmes traités le sont, mais aussi parce que ceux qui les reçoivent les perçoivent comme politiques ou engagées.<sup>48</sup> » Les prémisses de la chanson québécoise moderne engagée résident dans la mouvance patriote et francisante des années soixante et soixante-dix, au Québec. Déjà expliqué dans le chapitre d'introduction, le contexte historique favorisa l'essor d'une chanson marquée par une soif de dénonciation, de règlements de comptes et d'émancipation, que ce soit en matière politique avec l'arrivée de René Lévesque et le projet souverainiste, ou encore socialement avec l'avènement du discours féministe.

L'un des acteurs principaux de la chanson engagée au Québec, faisant le pont entre la génération « soixante-huitarde » et le tournant du millénaire, est sans nul doute Richard Desjardins, aci, activiste et écologiste. L'une de ses chansons les plus marquantes, « Les

---

<sup>48</sup> Robert Giroux, « Engagement ou refus de l'engagement dans la chanson québécoise moderne », dans Ursula Mathis (dir.), *La chanson française contemporaine : politique, société, médias*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1995, p. 275.



Yankees »<sup>49</sup>, entraîne l'auditeur dans une fable de la conquête menée par des conquérants avides de trésors et de domination, détruisant sur leur passage les premiers peuples du territoire maintenant appelé « L'Amérique ». L'extrait suivant permet de saisir l'injustice révélée par Desjardins, l'engagement qu'il prend envers les descendants de peuples massacrés par les conquérants, ainsi que le tragique de la situation passée :

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, à coups de taxes  
 Nous traverser le corps de bord en bord  
 Nous les derniers humains de la terre  
 [...]  
 Ils débarquèrent dans la clairière  
 Et disposèrent leurs jouets de fer  
 L'un d'entre eux loadé de guns  
 S'avance et pogne le mégaphone

Nous venons de la part du Big Control  
 Son laser vibre dans le pôle  
 Nous avons tout, tout, tout conquis  
 Jusqu'à la glace des galaxies  
 Le président m'a commandé  
 De pacifier le monde entier  
 Nous venons en amis<sup>50</sup>

La chanson de Richard Desjardins invite au questionnement du déroulement de l'Histoire, à la conscientisation vis-à-vis les événements du passé que l'aci souhaite remettre en question. En utilisant des expressions comme « jouets de fer » ou « pacifier le monde entier », il commande une réflexion chez l'auditeur, sachant que les armes et la paix ne vont pas de pair. Tout comme la littérature engagée, la chanson du même type « se

<sup>49</sup> La chanson « Les Yankees » est tirée des *Derniers humains*, Foukinic inc., FUK-DH-2, 2003 [1988, 1992].

<sup>50</sup> Voir à l'annexe B pour les paroles complètes.

caractérise essentiellement comme prise de position réfléchie, conscience lucide de l'écrivain [de l'aci] d'appartenir au monde et volonté de le changer.<sup>51</sup> » Cette forme d'engagement invite à la participation à la vie sociale et politique, et non pas au repli sur soi. Par ses affirmations, l'artiste s'inscrit dans un mouvement dénonciateur, participatif et conscientisé. Il s'agit alors d'un premier pas vers une chanson engagée qui entraîne l'auditeur dans le monde des négligés et des marginalisés de la société contemporaine. Dans ce cas-ci, l'allégorie de la colonisation permet à la chanson de s'aventurer dans l'histoire des peuples amérindiens, de « dire » leur tragédie passée et présente, tout en tentant de juxtaposer une tradition orale, un devoir de mémoire. Ce type de chanson engagée et critique retient notre attention puisqu'elle ouvre la porte vers une chanson utilisant des stratégies ironiques comme moteur d'une mise à distance et d'une mise en perspective de conditions socio-politiques inquiétantes.

---

<sup>51</sup> Jean-Paul Sartre cité par Benoît Denis dans *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 36.

## 2.2 Approches théoriques de l'ironie

De la théorie concernant les procédés rhétoriques, se dégagent de nombreuses études sur l'ironie. Nous retiendrons celles qui offrent un panorama des recherches sur l'ironie et qui aident à la distinction des influences qu'exercent les stratégies ironiques sur la production chansonnrière des Colocs.

### 2.2.1 Vladimir Jankélévitch : le sérieux du jeu

L'essai de Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*<sup>52</sup>, – au même titre que celui de Wayne C. Booth – est considéré par plusieurs chercheurs comme une base à la définition des types d'ironie. Cernant surtout l'ironie socratique et ses ramifications, Jankélévitch offre une meilleure compréhension des effets de l'ironie et de sa nécessité pour l'auteur. En effet, « [l']ironie est une certaine façon de s'exprimer. Elle se communique, [...] sans se communiquer ; mais, enfin, elle s'adresse nécessairement à un milieu social, sans lequel ses cachotteries elles-mêmes perdraient toute signification<sup>53</sup>. »

Le philosophe, dans sa poursuite d'une définition de l'ironie, s'interroge sur les causes de l'ironie. User de stratégies ironiques dans le but de créer une mise à distance entre les éléments graves d'une situation et la victime de cette dernière permet l'utilisation de différents types d'ironie sur lesquels nous nous attarderons bientôt. Jankélévitch nous présente l'auto-ironie, un type d'ironie où l'ironiste et la cible se confondent :

Pour se déprendre de soi-même, il faut une absence totale de complaisance, une modestie particulièrement exigeante, et la résolution inébranlable d'aller, le cas échéant, jusqu'au sacrilège. Pour humoriser sur son propre corps comme une chose extérieure il faut être Épictète ; il faut être un héros de l'ironie.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 186 p.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 25.

L'ironie poussée à un point tel que l'ironiste lui-même en devient la cible. Dans la production chansonnière d'un groupe comme Les Colocs, ce genre d'ironie revient à maintes reprises. André Fortin, auteur de la majorité des chansons des Colocs, en fait la démonstration dans plusieurs chansons et particulièrement dans le dernier opus du groupe, *Dehors novembre*<sup>55</sup>. Nous y consacrerons une section du troisième chapitre lorsque nous étudierons les stratégies ironiques employées par le parolier-chanteur pour dédramatiser des situations critiques. Jankélévitch se penche d'ailleurs sur les raisons sociales de l'ironie, sur ce qui provoque l'utilisation de ce procédé rhétorique :

L'ironie, qui est oblique, est finalement pour la droiture ; elle veut que le scandale larvé se déclare avec franchise ; que l'inconscient devienne conscient ; elle concentre l'absurdité pour que celle-ci soit pure et vraiment scandaleuse. Ainsi la duplicité de l'ironie ne serait pas sans la duplicité du scandale.<sup>56</sup>

Le terme utilisé par Philippe Hamon dans sa conception de l'ironie littéraire, « l'écriture oblique », nous indique le point de vue ironique de l'auteur. Par l'emploi de stratégies d'écriture, l'auteur réussit à atteindre une cible au profit de son idée ironique. L'écriture oblique présente une stratégie qui pourra être identifiée dans les paroles de la production chansonnière des Colocs.

### 2.2.2 Wayne C. Booth : jeter les bases d'une stratégie

---

<sup>55</sup> Les Colocs, *Dehors Novembre*, Solodarmo / Le Musicomptoir, MUS2-1077, 1998.

<sup>56</sup> Jankélévitch, *op. cit.*, p. 120-121.

Pionnier dans le domaine des études théoriques sur l'ironie, Wayne C. Booth est une référence incontournable pour plusieurs chercheurs. Souvent citée, sa recherche sur l'ironie – consignée dans *A Rhetoric of Irony*<sup>57</sup> – divise l'ironie en deux grandes catégories, l'ironie stable (*stable irony*) et l'instable (*unstable irony*), Booth s'interroge sur la portée des propos ironiques, leur construction et les jugements qu'ils promeuvent ou qui en découlent.

Si Booth privilégie « l'ironie stable » à « l'instable », il l'associe à ce que Vladimir Jankélévitch appelle l'ironie de situation ou ironie du sort. Il définit l'ironie stable comme intentionnelle, « *deliberately created by human beings to be heard or read and understood with some precision by other human beings [...]*<sup>58</sup>. » Elle n'est donc pas masquée ou involontaire. Elle suit une démarche pensée et réfléchie. Cette forme d'ironie impose la reconstruction du sens ironique de l'énoncé par l'observateur et la cible de l'ironie. Il n'y a pas lieu, lorsque cette reconstruction de sens sera complétée, de jumeler l'énoncé ironique avec d'autres formes d'ironie – par exemple, une pensée ironique instable :

*Irony as a direct and classic device – not only of oratory but of every kind of communication where it occurs – it is this irony, intended but covert, stable and localized, that we shall now pursue, without worrying about whether it is « dried-up pedantry ».*<sup>59</sup>

Enfin, la reconstruction du sens de l'énoncé ironique par la cible ou le témoin demeure limitée dans le temps et l'espace. Elle n'amène pas une réflexion à long terme et un double sens sous-jacent.

Dans sa réflexion sur l'ironie stable, Booth élabore les étapes menant à la reconstruction du sens de l'ironie par le lecteur (la cible ou l'observateur). Quatre étapes constituent le parcours réflexif emprunté par celui qui reconstruit le sens évoqué par l'énoncé ironique.

---

<sup>57</sup> Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1974, 292 p.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 7.

En premier lieu, le lecteur se doit de rejeter le sens observé au premier degré, soit le sens littéral. Puis, les explications possibles ou alternatives au premier sens observé sont testées par le lecteur, vérifiées avec l'objectif ultime de découvrir le sens inscrit dans le procédé ironique. La troisième étape, selon Booth, constitue à jumeler les sens possibles de l'énoncé ironique avec les intentions, croyances et notions connues de la personnalité de l'auteur de l'énoncé, invitant ainsi à une meilleure circonspection du sens véritable. Cette étape élimine certaines intentions préalables ou en revoit d'autres inexplorées jusque là. Suite à ces réflexions sur les sens possibles, les croyances et les connaissances de l'ironiste et ses intentions, le lecteur témoin peut se faire une idée claire et définitive du sens choisi par l'auteur de l'énoncé ironique.

À l'instar de la majorité de ses collègues chercheurs, Booth consacre une partie de sa recherche à la définition des figures de style employées par les auteurs d'énoncés ironiques. Nous y reviendrons dans la section consacrée aux indices de l'ironie, mais nous mentionnons d'ores et déjà la présence de la métaphore, de l'allégorie, de la fable et du calembour. Booth offre en plus une base de réflexion permettant de détecter l'utilisation du procédé ironique dans un texte. En effet, l'auteur lui-même nous guide parfois à travers sa réflexion ironique en semant quelques indices, que ce soit un titre révélateur, un exergue ou une épigraphe.

De plus, certaines erreurs délibérées de la part de l'auteur ou encore une divergence de style conduisent au repérage de l'énoncé ironique. Dans une pièce comme « Libérez-nous des Libéraux »<sup>60</sup> du groupe de rap québécois Loco Locass, l'insertion d'une citation poétique adaptée d'un poème d'Arthur Rimbaud – « Je vais sous ton ciel, Muse! et je suis

---

<sup>60</sup> La chanson « Libérez-nous des Libéraux » est tirée de *Amour Oral*, Les Disques Audiogramme inc., ADCD 10168, 2004.

ton féal » – crée une dichotomie entre un texte saccadé et rapide propre au style rap, et un lyrisme plus lent propre à la poésie, révélant ainsi l’ironie de son utilisation. Enfin, un conflit de croyances peut entraîner l’observateur – et idéalement, la victime – à découvrir l’énoncé ironique, mais ce procédé causera surtout une confusion chez le lecteur : « *Every reader will have greatest difficulty detecting irony that mocks his own beliefs or characteristics*<sup>61</sup>. »

Bien que Booth tente d’expliquer les bases de ses réflexions sur l’ironie, elles ne peuvent être considérées comme une finalité dans l’approche de notre analyse. En effet, plusieurs exemples sont donnés par l’auteur mais la théorie et les conclusions restent sommaires. C’est en les combinant à la théorie sur l’ironie littéraire élaborée par Philippe Hamon que les recherches de Booth trouveront leur sens dans notre mémoire.

### 2.2.3 Philippe Hamon : lire entre les lignes

Critique littéraire et spécialiste du XIXe siècle, Philippe Hamon se penche sur l’ironie littéraire et se questionne sur ses limites, ses cadres et sa portée sur le lecteur. Selon Hamon, le « matériau de prédilection » de l’énoncé ironique est constitué de l’ensemble des systèmes de valeurs (moraux, esthétiques, idéologiques, etc.) qui régissent une société. En ce sens, l’ironie peut et doit être élaborée et comprise de manière différente d’une société à une autre, variant dans le temps et dans l’espace. De plus, l’ironie doit disposer de sa propre « aire de jeu » pour que sa portée soit celle désirée par l’auteur de l’énoncé ironique ou encore pour que l’ironie trouve tout son sens. À la manière d’une scène de théâtre, le jeu ironique doit disposer d’une scène, d’une mise en scène, d’acteurs (ironiste, cible, observateur), de dialogues, etc.

---

<sup>61</sup> Booth, *op. cit.*, p. 81.

Hamon se penche sur plusieurs « faits » de l'ironie, entre autres, la notion de contraste (ou d'inversion) qui se retrouve au centre des effets d'ironie. La notion « d'implicite » demeure, elle aussi, au centre des effets d'ironie, évoquant les sous-entendus d'un discours, d'une altercation. Nous pourrions mettre à profit ces réflexions de Philippe Hamon lors de l'analyse des chansons des Colocs, puisque ces dernières présentent une forte tendance à l'auto-ironie et qu'Hamon affirme que « [l]'ironie [...] se signale souvent de tels effets métadéscriptifs ou de redoublements auto-déscriptifs (mises en abymes)<sup>62</sup> ». En effet, nous retrouverons ces « redoublements auto-déscriptifs » dans des chansons comme « Le répondeur » ou « Dehors novembre ».

Au niveau de la forme ou de la construction ironique, Hamon insiste sur le fait qu'il n'y aurait « [...] pas de signes ou de constructions linguistiques spécialement dévolues à la signalisation de l'effet d'ironie.<sup>63</sup> » Tout exercice de style ou d'écriture serait à même de devenir un signal de l'ironie. Il note cependant que ces signaux ont plus de chance d'atteindre leur but ironique lorsqu'ils sont plus explicites, nombreux et convergents, et

qu'ils auront un certain lien avec les matériaux ou les opérations fondamentales du discours ironique, notamment la contrariété, la distance, l'évaluation et la « mise en degrés » [...] d'où l'importance de deux catégories de procédés, la négation d'une part [...], et la « modalisation » d'autre part.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Philippe Hamon, *L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 82.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>64</sup> « Cette dernière [la modalisation], par la modulation (rythmique), par l'emploi de certains modes (subjonctif et conditionnel), par l'emploi de certains temps en fonction de modes (imparfait et futur notamment), par l'emploi de certains verbes "modaux" (vouloir, savoir, pouvoir, devoir) et par toute une batterie de modalisateurs (certes, peut-être, même, on dirait, assez, trop, quelque peu, passablement, probablement, etc.) et d'un vocabulaire évaluatif (et on a vu que là où il y avait évaluation il y avait confrontation à une loi, à une règle, à une norme), introduit une "présence plus ou moins distanciée" du narrateur à son énoncé (ou à d'autres énoncés antérieurs ou synchroniques). », dans Hamon, *op. cit.*, p. 87-88.



Ainsi, Hamon se dégage de la voie tracée par certains chercheurs qui promeut l'élaboration de signes définis de l'ironie. Sans les catégoriser comme « signes » à proprement parler, Hamon identifie trois grands moyens (« distance, ou tension, ou décalage ») signalétiques de l'ironie :

1) La distanciation d'une énonciation envers son propre énoncé, celle d'un auteur (ou d'un narrateur) prenant ses distances envers certains de ses personnages, voire avec certains de ses destinataires ; 2) La distanciation entre des contenus « éloignés » co-présents dans l'énoncé lui-même [...] ; 3) La distanciation avec des énoncés extérieurs cités [...].<sup>65</sup>

La forme ironique s'associe ainsi à une mise à distance utilisée par les auteurs. Ce procédé désamorce alors le tragique d'une situation donnée. En effet, par la distance établie, un éloignement se crée et ainsi, un regard neuf peut être provoqué. Les recherches littéraires d'Hamon nous permettront d'effectuer l'évaluation ironique des écrits, soit des paroles de chansons. L'utilité de tels travaux réside dans la définition des termes englobant l'ironie. Son application au niveau littéraire demeure limitée dans notre cas – la chanson – puisque nous devons combiner trois moments de création : des paroles, une partition musicale et une interprétation. L'aspect littéraire de la chanson combinée à l'ironie se verra donc dans la version écrite. Nous nous attarderons au choix des mots, à leurs connotations, leur consonance ainsi qu'aux doubles négations propres à l'ironie, entre autres.

#### **2.2.4 Linda Hutcheon : pour une redéfinition postmoderne de l'ironie**

Imposant à l'ironie une double vocation, Linda Hutcheon définit ce qu'elle appelle l'« ironie postmoderne », ironie amorcée par des écrivains dits *postmodernes*, Bertolt Brecht en tête. La double vocation de l'ironie se constitue d'un aspect de distanciation ainsi

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 98.

que d'une implication directe : « *Irony's double-voicing both allows the distance and makes inevitable the implication. It therefore allows a questioning from within*<sup>66</sup> ». Tous les types d'ironie amènent ce « questionnement de l'intérieur » tel que décrit par Hutcheon. La chercheuse se penche davantage sur la notion d'ironie politique et sociale qui se retrouve dans la critique effectuée par les auteurs postmodernes à propos d'événements passés :

*[A]lthough irony has been linked to mastery, authority, and conservative retention, there is also a power in irony's doubleness, a power to contest the singleness associated with repressive authority, a singleness that is usually ahistorical in its claims to eternal and universal value. [...] It is often easier to be ironic about the politics of the past than it is to tackle those of the present : again, distance helps, be it personal or national. [...] There is little doubt that irony is often associated with either chaos or revolution, as if to destabilize single meaning were to destabilize social and moral values.*<sup>67</sup>

Nous mettons en évidence plus tôt dans le chapitre cette vision de l'ironie politique et sociale lorsque nous abordons la question de l'engagement d'un artiste (écrivain ou aci) : la distanciation temporelle devient parfois essentielle dans le but d'exécuter un processus ironique complet et efficace. En exemple, Richard Desjardins s'attaquait à la conquête du territoire et des peuples de ce qui deviendra « l'Amérique ». Seule une distance dans le temps, comme l'avance Hutcheon, permet ce genre de discours. Si la blessure était trop vive par le passé, elle est aujourd'hui plus facile à rouvrir, tout en ironisant sur une situation qui fut dramatique il y a des siècles. Bien qu'une distance temporelle soit nécessaire à la compréhension et à l'application d'un procédé ironique, Hutcheon implique que le lecteur doit posséder une triple compétence, dans l'espoir que la stratégie ironique de l'ironiste fonctionne :

---

<sup>66</sup> Linda Hutcheon, « The Power of Postmodern Irony », dans Barry Rutland (dir.), *Genre, Trope, Gender*, Ottawa, Carleton University Press, 1992, p. 39.

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 38 et 43-44.

La compétence *linguistique* joue un rôle central dans les cas de l'ironie où le lecteur a à déchiffrer ce qui est implicite en plus de ce qui est dit. [...] La compétence *générique* du lecteur présume sa connaissance des normes littéraires et rhétoriques qui constituent le canon, l'héritage institutionnalisé de la langue et de la littérature. [...] La troisième classe de compétence, la plus complexe, pourrait s'appeler *idéologique* (au sens le plus large du terme). L'un des reproches le plus souvent adressés aux discours ironique et parodique est celui d'élitisme.<sup>68</sup>

L'ironiste ainsi que la portée de son message ironique dépendent de ces trois compétences, de sorte que le procédé rhétorique utilisé ne saura être justifié ou ne saura atteindre son objectif, si le lecteur ne comprend pas l'ironie dont il est la cible ou l'observateur.

---

<sup>68</sup> Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 150-151.

## 2.3 Types d'ironie

Si nous avons pris la liberté de ne pas inclure le travail de Pierre Schoentjes dans les principales recherches sur la théorie de l'ironie, c'est que ce chercheur nous sera grandement utile dans la description des types d'ironie, et que sa *Poétique de l'ironie*<sup>69</sup> est plutôt axée sur une vue d'ensemble des principales études sur l'ironie, tout en plaçant ces recherches dans une perspective rassembleuse. Selon lui, il existe quatre types principaux d'ironie, soient les ironies socratique, romantique, verbale et situationnelle. Vient s'ajouter à celles-ci l'auto-ironie qui pourra se jumeler à l'un ou l'autre des quatre types principaux.

En bon disciple de Wayne C. Booth, Schoentjes adhère à l'idée de comprendre et d'analyser le caractère et les valeurs propres à l'auteur de l'énoncé ironique avant de poser une conclusion hâtive – déterminant ainsi la portée de l'ironie : « S'il n'est nullement besoin de partager les jugements de valeur de l'auteur pour comprendre l'ironie, il importe par contre au plus haut degré de s'en faire une image la plus juste possible<sup>70</sup>. » Ainsi, connaissant les idéaux de l'auteur de l'énoncé ironique, il sera d'emblée plus aisé de déterminer la volonté ironique d'un texte ou d'une chanson et d'en déterminer le public cible.

### 2.3.1 Ironie socratique : les origines

L'ironie dite socratique est considérée par plusieurs comme l'origine du procédé rhétorique. En effet, Socrate apparaît dans plusieurs ouvrages comme le père de l'ironie :

Traditionnellement, on considère l'ironie socratique comme le procédé central de la méthode philosophique de Socrate : le philosophe se présente comme un ignorant afin de mieux faire ressortir l'ignorance des interlocuteurs avec lesquels il dialogue.

---

<sup>69</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, 351 p.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 147.

L'ironie socratique est une méthode heuristique qui, conformément à un des sens étymologiques possibles d'*eirōneia*, procède par interrogation.<sup>71</sup>

Le jeu de questions-réponses est central dans l'ironie socratique puisque celle-ci est principalement axée sur la conversation et le dialogue. Par le questionnement, Socrate fait reconnaître l'erreur ou le manque de jugement chez son interlocuteur. Il s'agit de la base de la rhétorique de l'ironie : acquérir une sagesse plus grande par le questionnement et le doute. L'ironie socratique vise à mener la cible à une réflexion sur son propre manque de jugement. L'ironiste, par des procédés obliques, entraîne un questionnement chez la cible.

### 2.3.2 Ironie romantique : la théorie inachevée

Ce type d'ironie fut théorisé par Friedrich Schlegel, philosophe allemand. À prime abord, l'ironie « [...] est liberté fondamentale [...] »<sup>72</sup>, d'où l'appellation *romantique*. Dans la querelle entre les Anciens et les Modernes, au XIXe siècle, l'attitude de l'artiste romantique dans son rapport à l'art se caractérise par « un sentiment exacerbé de liberté »<sup>73</sup>. Dans la définition de Schlegel, l'ironie « [...] réside dans la capacité à corriger le subjectif par l'objectif : l'adhésion aux sentiments est contrebalancée par la distance critique »<sup>74</sup>. Contrairement à ce que Socrate préconisait dans la conversation, Schlegel ne parvient pas à mettre sa théorie en pratique. Selon Schoentjes, cette constatation permet de définir l'une des caractéristiques principales de l'ironie romantique : « [...] il s'agit d'une spéculation

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 101.

qui, malgré les implications qui découlent de la philosophie en matière d'art et plus particulièrement de littérature, ne donnera jamais naissance à une œuvre ironique<sup>75</sup>. »

Ainsi, l'absence d'œuvres illustrant les théories romantiques par la pratique ne permit pas aux théories de Schlegel de s'illustrer à l'extérieur des frontières de l'Allemagne. Schoentjes tente de faire le pont entre la théorie de l'ironie romantique de Schlegel et les autres définitions de l'ironie, à l'exception de l'ironie socratique. Il définit alors ce concept global qu'est l'ironie moderne :

L'ironiste moderne a reconnu l'ironie de sa condition ; son ironie ne cherchera plus désormais à échapper à cette vie sans finalité comme tentait encore de le faire l'ironie romantique. Au contraire, il établira une morale en harmonie avec sa condition : une morale de l'ironie<sup>76</sup>.

Nous retrouverons cette morale de l'ironie dans les types d'ironie qui suivront, invitant ainsi à la catégorisation progressive de notre analyse des chansons des Colocs.

### 2.3.3 Ironie verbale

La forme privilégiée de ce type d'ironie se situe dans la litote et l'antiphrase, permettant ainsi d'utiliser graduellement une expression, un mot et une phrase, dans un sens contraire à son sens véritable. Un exemple comme « Beau temps, n'est-ce pas? » alors qu'il pleut à grande eau, nous révèle l'antiphrase en tant que forme de l'ironie verbale. Ce type d'ironie s'exprime, en premier lieu, dans la conversation tout comme l'ironie socratique :

L'ironie verbale commune, celle que l'orateur met en œuvre dans un discours public, celle dont un quidam se sert dans la conversation, n'est en effet pas un art du dialogue comme l'est l'ironie socratique ; c'est au contraire l'art de mettre fin au dialogue. Dans la mesure où le blâme prend l'apparence d'une

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 134.

louange, il interdit toute réplique, et condamne l'interlocuteur au silence. Semblable en cela à la question oratoire, l'ironie rhétorique n'attend aucune réponse.<sup>77</sup>

Cependant, si la notion de contraire est généralement reconnue par tous comme base de l'ironie, elle ne suffit pas à définir l'ironie en tant que jugement de valeur de façon unilatérale. Selon Schoentjes, si la définition du blâme par la louange s'était imposée, elle aurait permis de comprendre que toute ironie vient en réaction à un événement ou un discours antérieur.

#### **2.3.4 Ironie de situation et auto-ironie**

Campée dans l'imprévisible, l'ironie de situation est souvent associée à ce qu'on appelle l'ironie du sort. La connotation en est plus souvent qu'autrement négative et les retours de situation qui lui sont associés portent la marque de cette négativité. La notion de justice caractérise cette forme d'ironie et, selon Schoentjes, « [l]a justice ou l'injustice qui [s'en] dégage [...] est poussée à l'extrême<sup>78</sup>. » Ce type d'ironie convient donc aux situations socio-politiques critiques qui caractériseront les chansons analysées au troisième chapitre. L'ironie de situation, fort populaire dans le corpus de la seconde moitié des années quatre-vingt-dix, se combine aisément à l'auto-ironie dans le but de minimiser les proportions de circonstances contemporaines à la société des aci.

**« Se dépandre de soi-même<sup>79</sup> »**

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>79</sup> Jankélévitch, *op. cit.*, p. 39.

L'auto-ironie consiste principalement, pour l'auteur ou l'ironiste, à se mettre soi-même en scène dans l'énoncé ironique. Cette forme peut se combiner à l'une ou l'autre des catégories d'ironie décrites auparavant. Il existe habituellement trois rôles dans l'ironie, soient ceux de l'ironiste, de la cible et de l'observateur. Dans l'auto-ironie, les rôles de l'ironiste et de la cible sont combinés. Pour l'observateur témoin de la situation ironique, il est plus agréable de voir l'auteur de l'ironie diriger celle-ci vers lui-même plutôt que vers les autres : « Comme façon de se mettre soi-même en question, l'auto-ironie renoue avec le caractère antique de l'*eirôn*. C'était en effet l'autodépréciation qui excusait dans une certaine mesure la dissimulation ironique<sup>80</sup> ». Bien qu'elle se tourne vers l'auteur de l'ironie, l'auto-ironie ne doit pas se pencher seulement sur les défauts de celui-ci, elle peut s'attaquer à ses propres valeurs, partagées le plus souvent avec un grand nombre ou avec un groupe spécifique.

---

<sup>80</sup> Schoentjes, *op. cit.*, p. 186.



## 2.4 Indices de l'ironie

Les indices de l'ironie sont nombreux mais une dizaine d'entre eux regroupent les plus courants et les plus crédibles. Les mimiques (rouler des yeux, par exemple) et les gestes (signe de tête, de connivence, etc.) constituent la première observation permettant de conclure à l'ironie. Il s'agit de la base des indices de l'ironie, la plus facile à repérer. Une dissociation se manifeste alors entre ce qu'affirment les paroles et ce qu'exprime le corps. Même situation lorsque l'on aborde le ton ironique comme indice majeur à la reconnaissance de l'ironie. À l'écrit, la ponctuation se substitue au ton ironique propre à l'oral.

La répétition d'un énoncé constitue un autre indice de l'ironie. On met alors l'accent sur les propos ironiques en les répétant pour en faire saisir la portée à l'observateur ou même à la cible. La juxtaposition de deux éléments contradictoires fait naître, généralement, une ironie de situation et la juxtaposition de ce qui devrait rester séparé engendre une ironie verbale. Réduire la complexité du monde réel ou simplifier un énoncé, une situation, permet sans aucun doute l'inclusion de l'ironie.

Les écarts de langage ou de style se présentent comme de véritables porteurs de l'ironie, plus souvent verbale. L'objectif est clair et la cible, rarement ratée par l'ironiste. Les trois figures de rhétorique favorites de l'ironiste se décodent facilement : la litote, l'hyperbole et l'oxymore pullulent tant à l'écrit qu'à l'oral et obtiennent souvent un effet direct sur la cible ou encore auprès du public qui aura saisi la subtilité de la figure utilisée. Établissant la litote comme forme privilégiée de l'ironie, Jankélévitch lui oppose l'emphase qui ne saurait atteindre le but préconisé par l'ironie : une « bonne conscience ludique<sup>81</sup> ». Enfin, nous l'avons vu chez Wayne C. Booth, le paratexte peut aussi constituer un indice de

---

<sup>81</sup> Jankélévitch, *op. cit.*, p. 54.

l'ironie mais n'est présent qu'à l'écrit. Exclusif à la littérature, on peut le retrouver en préface, postface ou autre type de paratexte. L'auteur y explique la plupart du temps ses intentions ironiques.

Les compositeurs utilisent à leur tour des procédés ironiques qui offrent la possibilité d'affirmer certaines formes d'ironie dans leurs partitions ou arrangements. L'interprétation dépendra aussi de l'auteur, s'il s'agit de l'interprète de la chanson. André Fortin compose et écrit la majorité des chansons des Colocs, mais dans le corpus qui nous intéresse, nous nous attarderons aussi à une création de Patrick Esposito.

Ainsi, le rythme de la phrase se juxtapose au rythme imposé par la partition musicale et à celui imposé par l'interprète :

D'une part, quand elle [la voix] est accompagnée par une formation orchestrale (laquelle peut se réduire à une guitare ou se développer en un ensemble plus vaste), elle ne se contente pas de déployer une ligne mélodique sur un soutien harmonique qui lui donne ses points d'ancrage. Elle forme aussi un contrepoint avec une « rythmique » [...]. Cette conception du rythme est l'un des éléments qui ouvre à l'interprétation, c'est-à-dire à la vie intérieure s'échappant de la production vocale.<sup>82</sup>

La partition musicale permet de décoder des stratégies ironiques que seules les paroles originales ne pouvaient laisser transparaître. Le chanteur et les musiciens ajoutent à cela leur propre interprétation. La combinaison des trois éléments peut alors entraîner la présence de plusieurs formes d'ironie.

Le sujet saisi par les paroles offre lui aussi une possibilité d'ironie. Nous aborderons cet aspect des stratégies ironiques dès le chapitre suivant. Nous retiendrons pour l'instant que les problématiques sociales traitées par les Colocs – dont la production chansonnière

---

<sup>82</sup> Gérard Authelain, « L'analyse de chansons », *Musurgia : analyse et pratique musicales*, vol. V, n° 2, 1998, p. 41.

constitue notre corpus principal – s’animent fréquemment par des indices présents à l’écrit comme à l’oral, nous invitant à déceler les stratégies ironiques. Le contexte social ne doit donc pas être évacué de notre analyse. Nous ferons constamment référence aux situations socio-politiques présentes dans la production des Colocs, tout en repérant les liens existants avec l’ironie.

### Chapitre 3

#### Analyse cantologique des chansons

En se basant sur les problématiques de l'engagement socio-politique et l'ironie, le troisième chapitre concrétisera ces thématiques préalablement abordées. En fait, l'analyse constituera le scellant de cette recherche, qui liera l'utilisation de procédés ironiques à une volonté d'altérer une réalité parfois insoutenable, causée par des situations socio-politiques injustes ou instables. Nous pourrons repérer, dans ce chapitre, l'utilisation de stratégies ironiques, et ce qu'elles impliquent.

L'ironie, à la manière d'une illusion d'optique, déforme la réalité pour la rendre plus acceptable. Elle crée une mise à distance nécessaire, laissant ainsi à l'aci, au groupe et au public, la chance d'assimiler une situation, un message ou la révélation d'une injustice. Cette comparaison avec l'illusion d'optique est d'autant plus vraie que le résultat en est étourdissant.

Dans la production chansonnière des Colocs, l'illusion se manifeste par une atteinte impossible du bonheur ou de la catharsis. L'illusion est d'autant plus *réelle* qu'elle se manifeste de façon visuelle, auditive, littéraire et philosophique. En fait, l'auditeur, le témoin de la chanson subit l'illusion en écoutant la musique et les paroles, en lisant le texte de la chanson écrite et, s'il y a lieu, en observant la performance des musiciens et chanteurs. Par la suite, le témoin est confronté à sa propre illusion libérée par les premières actions de l'ironie, d'où l'illusion philosophique. Chez les Colocs, l'illusion est désenchantement :

Mais j'suis heureux parce qu'au moins j'meurs l'esprit tranquille  
 J'vas r'commencer mon autre vie d'la même façon  
 J'vas avoir d'l'instinct, j'vas rester fidèle à mon style

### L'entente parfaite entre mon cœur et ma raison<sup>83</sup>

Ce désenchantement se manifeste dans une majorité de chansons, qu'elles soient liées à la mort, la pauvreté, la violence ou la solitude. Il s'agit d'une constante dans la production chanssonnière des Colocs. Ce sentiment aux aspects négatifs a cependant permis la création de trois albums aux styles musicaux différents, rassemblant ainsi le néfaste et le faste.

En prévision d'une analyse approfondie de ces illusions ironiques, les différentes catégories d'ironie sauront nous aider à circonscrire le type d'ironie utilisé par les auteurs et compositeurs des chansons de notre corpus. Des quatre types d'ironie abordés par Pierre Schoentjes<sup>84</sup> et expliqués dans notre deuxième chapitre, nous en retiendrons deux principaux, qui s'adaptent parfaitement aux créations des Colocs. Une troisième catégorie d'ironie – l'auto-ironie – fera aussi partie de notre analyse mais elle n'en constitue pas une *a priori* puisqu'elle se combine généralement à l'ironie de situation ou à l'ironie verbale. L'ironie de situation – telle que décrite au second chapitre – représente bien la production des Colocs. Aussi nommée « ironie du sort » par Vladimir Jankélévitch – dès les premières heures des recherches sur l'ironie – puisqu'elle implique souvent une fatalité ou un destin hors de notre contrôle, cette ironie se présente tant à l'oral qu'à l'écrit. L'ironie verbale, quant à elle, représente bien la production des Colocs à ses premières heures. Cette ironie, rappelons-le, s'adresse à une ou plusieurs personnes et vise le blâme par la louange. Dans notre cas, le témoin des chansons est à la fois observateur et cible de l'ironiste. Les Colocs parviennent à créer ce climat de culpabilité réflexive ou de réflexion coupable, selon la chanson, qui fera en sorte que les habitudes et gestes quotidiens des cibles changeront. L'auto-ironie, jointe à l'ironie verbale ou de situation, se présente lorsque la cible et

---

<sup>83</sup> La chanson « Dehors novembre » est tirée de l'album *Dehors novembre*, Solodarmo / Le Musicomptoir, MUS2-1077, 1998. (Voir à l'annexe A pour les paroles complètes.)

<sup>84</sup> Les ironies socratique, de situation, verbale et romantique.

l'ironiste ne font qu'un ou lorsque la cible inclut l'ironiste. L'auto-ironie fait son apparition généralement dans la mise en scène de l'ironie. Nous la retrouvons plus fréquemment dans la production des Colocs.

Les catégories d'ironie ne peuvent nous être utiles que si nous les observons et les définissons à l'aide des différents indices propres à l'ironie. Ceux-ci circonscriront l'apport de l'ironie par le message véhiculé dans les chansons, à l'oral comme à l'écrit. Bien que l'ironie soit de prime abord orale, elle se présente aussi à l'écrit et parfois – nous le verrons – sous d'autres formes<sup>85</sup>.

La création, chez les Colocs, s'impose comme un exercice réflexif sur la condition humaine. En effet, la plupart des chansons écrites et orchestrées par ce groupe l'ont été en vue d'effectuer une purge des démons qui hantaient leur subconscient. Pour André « Dédé » Fortin, la purge concerne ses propres doutes sur sa vie (« Le répondeur »), son importance (« Belzébuth »), la misère des uns et des autres (« Dehors novembre », « Tassez-vous de d'là ») et sa relation à l'enfance et son innocence (« Dédé »). Chez les autres compositeurs du groupe, la purge s'effectue plutôt en fonction d'une réflexion sur les choix d'une vie, qui marquent et déterminent un destin (Patrick Esposito et « Séropositif Boogie », Mike Sawatzky et « U-turn »).

---

<sup>85</sup> Nous laissons délibérément de côté les ironies socratique et romantique puisqu'elles ne peuvent s'appliquer à notre étude ; la première s'associe au travail de Socrate et la seconde ne relève que de la théorie.

### 3.1 Pauvreté et violence : thèmes foisonnants

#### 3.1.1 « Bon Yeu » : la pensée magique

Avant la venue des Colocs, les membres du groupe étaient – pour la plupart – des chômeurs ou des musiciens sans envergure. Ils connurent la pauvreté et le chômage et s'en inspirèrent pour créer une chanson rythmée racontant les aléas d'un homme qui ne parvient pas à réintégrer le marché du travail et qui se prend dans l'engrenage administratif de la société nord-américaine. Dans l'espoir d'obtenir un emploi, le « je » cantologique s'en remet à la bonne volonté de Dieu. Il tente un pacte avec un être supérieur : s'il lui trouve un emploi, il réintègrera l'Église et retrouvera sa foi perdue. La chanson « Bon Yeu »<sup>86</sup> s'attèle ainsi à désamorcer la situation de chômage du personnage. Nous y voyons une forme de pensée magique qui diminue l'effort que le personnage doit faire pour se trouver du travail. Il n'y aurait que le « Bon Yeu », dans toute sa bonté, qui pourrait résoudre ce problème :

Bon Yeu donne-moé une job. Faut que j'fasse mes paiements  
 Amener ma blonde au restaurant, pis tchéquer les numéros gagnants  
 Bon Yeu donne-moé une job. J'vas payer l'loyer du mois passé  
 J'vas r'brancher l'téléphone, les collecteurs vont pouvoir me  
 r'trouver

Pis si jamais tu m'donnes une job  
 Tu me r'verras à l'Église  
 À genoux devant l'curé  
 Bon Yeu laisse-moé pas tomber<sup>87</sup>

Les liens entre Dieu et le travail sont ténus dans la vie quotidienne, mais lorsque vient le temps de faire l'effort de se trouver un emploi, le « je » cantologique s'en remet totalement à une force supérieure. L'ironie développée dans cette chanson oscille entre l'ironie de situation et l'ironie verbale. Fortin, par sa façon de présenter la pensée magique

<sup>86</sup> La chanson « Bon Yeu » est tirée de l'album *Atrocetomique*, Les Disques ITI inc. / Éditions Solodarmo inc., BG2 31976, 1995.

<sup>87</sup> Voir à l'annexe A pour les paroles complètes.

– utilisée pour résoudre le problème du chômage – ironise sur une situation particulière, plus personnelle, et celle des chômeurs, plus générale. Il nous permet de critiquer cette façon de « chercher un emploi ». L'importance de se dépasser pour obtenir ce que l'on désire – dans ce cas-ci, un emploi – est négligée dans la situation décrite. Enfin, Fortin critique l'inactivité chez la cible. Le personnage n'est plus croyant et promet de renouer avec la foi si Dieu lui « donne une job ». Nous retrouvons ici une allusion au passé catholique du Québec, des années antérieures à la Révolution tranquille, où l'Église et l'État étaient étroitement liés. La population s'en remettait alors totalement à ces hautes instances, sans jamais la critiquer.

La répétition des souhaits et des demandes à Dieu œuvre en tant que prière. Il s'agit d'une litanie répétée près d'une dizaine de fois dans la chanson. L'adresse à une divinité entraîne une ironie de situation puisqu'il s'agit du dernier espoir du « je » cantologique chômeur. Outre les remarques précédentes, plusieurs éléments des paroles apportent à la chanson son caractère ironique. En effet, l'énumération et la répétition des qualités et des valeurs du futur employé donnent l'impression que le « je » cantologique répond à un questionnaire d'entrevue, dans un face-à-face avec Dieu :

Bon Yeu donne-moé une job. Chu prêt à commencer en bas  
d'l'échelle

Ch'pas pire avec les chiffres, pis j'sais m'servir de ma cervelle  
Bon Yeu donne-moé une job, pis j'te jure que j'vas m'caser  
J'vas m'lever tôt, tous les matins, pis j'te promets d'arrêter  
d'chialer

Pis si jamais tu m'donnes une job  
Tu me r'verras à l'Église  
À genoux devant l'curé  
Bon Yeu laisse-moé pas tomber

Bon Yeu donne-moé une job. J'veux travailler avec le public  
Chu bon vendeur, j'arrive à l'heure pis j'bois moins qu'un  
alcoolique



Bon Yeu donne-moé une job. Chu prêt à bûcher comme un viet  
 Y faut que j'fasse de quoi de moé, ch'tanné d'attendre après mon  
 chèque

La détermination du personnage est valorisée auprès de l'être supérieur par la multitude de qualités énumérées. Le personnage tente d'être modeste (« Ch'pas pire avec les chiffres, pis j'sais m'servir de ma cervelle ») et bon (« j'te jure que j'vas m'caser », « Chu prêt à bûcher comme un viet »), mais l'ironie est marquée par un « je » cantologique qui au final, n'est pas un compagnon idéal. Il promet « [d']arrêter d'chialer » et « [d']amener [sa] blonde au restaurant » si le « Bon Yeu » lui offre un emploi, mais il doit avant tout « tchéquer les numéros gagnants ». Encore une fois, le personnage pratique une forme de pensée magique en espérant gagner à la loterie et régler ses problèmes ainsi. L'ironie de situation se présente à nouveau dans cette analogie.

Le style musical choisi par les Colocs présente lui aussi un côté ironique puisqu'il est doté d'un rythme rapide, de cuivres, et de guitares aux accents reggae. Les voix à l'unisson indiquent encore une fois une communauté dans le groupe. L'aventure de l'un serait celle de tous. Le finale de la chanson rappelle un certain désespoir dans la situation du « je » cantologique. En effet, Fortin étire le mot « tomber » et le crie d'une voix rauque et aiguë, voire désespérée. Puis, la musique joyeuse repart de plus belle, le temps de quelques accords et la chanson se termine sur un « OK » ajouté par le chanteur qui peut vouloir créer deux effets. Puisque la tournure du mot à l'oral ne semble pas déterminer une ponctuation claire, ce final peut être suivi d'une exclamation qui rend la satisfaction de l'adresse à Dieu et de l'entrevue passée. Elle peut toutefois signifier aussi une incertitude chez le personnage face à son avenir si le « OK » est crié à l'interrogative. Le « je » chercherait alors à avoir l'approbation du « Bon Yeu » pour sceller leur entente.

L'importance du travail est mise de l'avant d'une manière semblable dans une chanson de Paul Piché, datant de 1977. La pièce « Y a pas grand chose dans l'ciel »<sup>88</sup> reflète le désarroi d'un « je » cantologique plongé dans un ennui profond. Il y exprime son inutilité, son manque d'initiative et sa vie de chômeur :

Y a pas grand chose dans l'ciel à soir  
 Y a pas grand chose y a rien à voir  
 Y a rien à voir y a pas d'lumière  
 Kossé j'vas faire dans l'ciel à soir  
 J'veux pas rester su'mon trottoir  
 J'veux aller danser j'envie d'crier  
 Maudit qu'c'est donc d'la grosse misère  
 Quand chu pogné pour m'ennuyer  
 [...]  
 Tout en faisant mon secondaire  
 Passant les tests pour m'orienter  
 J'avais pas assez d'vocabulaire  
 On m'a dit qu'j'pouvais pas chanter  
 Faut-tu qu'j'devienne un militaire  
 Un dromadaire un marguiller  
 Un missionnaire impopulaire  
 Avec des médailles d'l'année passée<sup>89</sup>

L'ironie de situation et l'auto-ironie y sont présentes et elles contribuent à accentuer le désespoir social du « je » cantologique. Le personnage éprouve un découragement certain et l'auteur met de l'avant plusieurs procédés ironiques dans le but de minimiser les proportions d'un sort peu enviable. En effet, les simplifications (« J'pense qu'en devenant humanitaire / Tous mes problèmes vont s'arranger ») et les hyperboles (« la grosse misère », « Y a des problèmes partout s'a terre ») se multiplient dans la chanson de Piché. Si la solution aux problèmes du personnage semble résider dans l'alcool et la luxure (« Pour passer l'temps qu'est-ce tu veux faire / Chu ben écœuré de m'masturber », « Pis si

<sup>88</sup> La chanson « Y a pas grand chose dans l'ciel » est tirée de l'album *À qui appartient l'beau temps*, Kébec Disc, KD-932, 1977.

<sup>89</sup> Voir à l'annexe B pour les paroles complètes.

ça marche pas j'boirai d'la bière / J'boirai assez pour me saouler »), rien ne peut satisfaire le personnage et l'ironie du sort est plus forte que sa volonté puisqu'il sera « malheureux de toutes manières » car au comble de son malheur, « La bière [lui] fait faire de l'urticaire ». La partition musicale, quant à elle, ne laisse pas présager un tel ennui dans la vie du « je » cantologique. Un rythme de guitare rapide et un harmonica enjoué invitent à la danse puisqu'ils sont combinés à un rythme de pieds qui rappelle une marche à l'extérieur « su'mon trottoir ».

### 3.1.2 « Passe-moé la puck » : casse-tête social

Tout comme la chanson « Bon Yeu » et « Y a pas grand chose dans l'ciel », « Passe-moé la puck » d'André Fortin et des Colocs nous ramène aux thèmes du chômage et de la pauvreté. Traités avec humour, ces sujets présentent un côté plus léger dans cette chanson. Fortin y devient un interprète comique dans une pièce où le *scat* se mêle à une chanson en partie « rappée » par le chanteur, style qui nous ramène aux fondations mêmes du groupe, où les genres musicaux s'entremêlent et se complètent. Dès le début de la chanson, Fortin travaille sur les bruits et sur le *scat*. Quelques cris de singes nous préparent à la vie du personnage de « Passe-moé la puck ». Il sera à la fois un primate dans le système social et un « rat de laboratoire » dans un reportage journalistique. Les problèmes de la pauvreté et du chômage s'insèrent à nouveau dans cette chanson des Colocs et la critique sociale repérée dans les paroles invite à une réflexion sur le système d'aide sociale, au Québec :

J't'allé m'chauffer les fesses au bureau du B.S.  
*Ben on peut pas t'aider si t'as même pas d'adresse*  
 Ça fait qu'j't'allé tchéquer un p'tit logement deux pièces

*On peut pas t'le louer, t'as même pas d'B.S.<sup>90</sup>*

Le personnage est coincé dans une impasse ironique car il ne peut s'en sortir selon les normes socio-politiques critiquées par Fortin. Ce dernier fait appel à la dignité des plus démunis, pris en pitié par les médias « à la veille de Noël ». Il critique le cirque médiatique par l'entremise du « je » cantologique :

Aujourd'hui la télévision est v'nue nous voir  
 Pour constater l'état du désespoir  
 Une coup'e de sans-abri à la veille de Noël  
 Ça c'est un beau sujet pour le show des nouvelles

La caméra dans' face j'y faisais des grimaces  
 Mais que c'est qu'y font là à filmer ma carcasse?  
*C'est pour un reportage sur les plus démunis*  
*J'voudrais savoir ton nom, j'voudrais voir ton taudis*

J'habite pas d'un taudis, j'm'appelle pas j'viens tout seul  
 J'vas t'mettre les points su'es i ou ben mon poing su'a gueule  
 Golden Johnny travaille pour les yuppies  
 Si j'avais l'droit d'voter ben j'voterais pas pour lui<sup>91</sup>

La critique ne s'adresse pas qu'aux médias, elle vise aussi une politique municipale déficiente puisque le personnage fait référence à Jean Doré – « Golden Johnny » –, maire de Montréal dans les années quatre-vingt-dix. L'ironie verbale est mise en œuvre dans cette chanson puisque l'auteur invite à la réflexion sur l'itinérance, la pauvreté et le journalisme à sensations, décrit comme opportuniste dans « Passe-moé la puck ». Il y utilise la litote « Ça c'est un beau sujet » comme indice de l'ironie puisque l'adjectif « beau » est employé pour décrire des sans-abris, ce qui ne va généralement pas de pair. De plus, l'auteur se risque à quelques jeux de mots dans les paroles de la chanson pour signaler l'ironie de la

<sup>90</sup> La chanson « Passe-moé la puck » est tirée de l'album *Les Colocs*, Les Disques ITI inc. / Éditions Solodarmo inc., 74321-10557-2, 1993.

<sup>91</sup> Voir à l'annexe A pour les paroles complètes.

situation du « je » cantologique qui fait partie des oubliés et des négligés de la société. Par exemple, lorsque « je » affirme que « j'm'appelle pas j'viens tout seul », il signifie au public témoin que même s'il est un sans-papiers, il demeure une personne à part entière et ne mérite pas d'être négligé.

La répétition des questions et réponses du journaliste, la description de ses faits et gestes, en plus du pied-de-nez fait par l'interviewé, laissent croire que Fortin prend comme cible les opportunistes de la société montréalaise des années quatre-vingt-dix : les journalistes ainsi que les fonctionnaires de la mairie, entre autres. Il met de l'avant que ces derniers ne s'intéressent aux négligés et aux sans-abris que lorsqu'ils peuvent s'attirer un certain capital de sympathie : « *C'est pour un reportage sur les plus démunis / J'voudrais savoir ton nom, j'voudrais voir ton taudis* ».

L'observateur – qui est l'auditeur – se laisse convaincre de lire entre les lignes superficielles des reportages journalistiques. Les stratégies employées telles la litote et la répétition ironique de « Y'a l'Armée du Salut pourquoi tu vis dans'rue? / J'ai dit ben passe-moé la puck pis j'vas en compter des buts » invitent à la réflexion. La dichotomie entre le langage du journaliste et celui de l'homme questionné permet d'observer le fossé existant entre ces deux classes de la société et constitue l'un des indices de l'ironie dans cette chanson. En effet, les variations de langage laissent deviner un certain mépris de la part du journaliste et de ses pairs.

L'interprétation de Fortin et des Colocs se fait de façon accusatrice et forte par le ton affirmé de Fortin et la musique rock mise de l'avant dans la partition musicale. Des guitares prononcées et un air d'harmonica rapide et saccadé confirment l'accusation. De

plus, la Famille Botte<sup>92</sup> rythme une partie de la chanson avec un enchaînement de *gumboots*, anciennement propre aux esclaves sud-africains. Par sa présence dans la chanson, ce rythme confirme que le « je » cantologique dépend du système social et politique pour survivre, mais que ce dernier le force à se soumettre à un moule dont il ne semble plus faire partie.

Ainsi, les Colocs s'attaquent encore aux problèmes des plus démunis et des marginalisés de la société. Ces gens sans défense ni ressources sont mis à l'avant-scène par le groupe et Fortin les dépeint avec justesse dans ses textes. Parmi ces gens, Fortin inclut les enfants qui subissent les affres d'une vie qu'ils ne choisissent pas eux-mêmes. La chanson suivante, « Dédé », s'inscrit dans cette vague de chansons engagées de la production chansonnière des Colocs.

### 3.1.3 « Dédé » : violence et évasion

Dès le premier album des Colocs, Dédé Fortin manie le rêve et l'innocence de la jeunesse pour pallier ses problèmes. Il se fait porte-parole des plus démunis de la société québécoise et dans la chanson « Dédé », il s'attarde à la jeunesse brisée d'un enfant victime de violence. Nous découvrons avec le premier opus un Dédé Fortin qui se confond déjà avec le « je » cantologique. La ligne est mince entre le personnage de la chanson et celui qu'André Fortin s'est créé dès son arrivée à Montréal et qui lui a valu le surnom de « Dédé ». Dans la chanson « Dédé », Fortin nous entraîne dans la vie d'un enfant qui pourrait très bien être une reconstruction de la vie d'adulte de Fortin :

Ah! Le soir venu

---

<sup>92</sup> La Famille Botte est une troupe de Gumboots. Cette danse formée de « coups » de pieds et de claquements de mains, rythmée et saccadée, était pratiquée par les esclaves noirs d'Afrique du Sud pour communiquer entre eux à l'insu de leurs maîtres.

Quand Dédé est couché  
 Le bruit est parti  
 Y vit sa vie  
 Entre deux couvertes  
 Pis son vieux toutou  
 Enfin l'monde est doux!  
 D'un rêve à l'autre  
 Y patine y s'amuse  
 Y danse y rit avec ses chums  
 Y vole au-dessus de la ville avec les éléphants  
 Enfin y'a du fun<sup>93</sup>

Cet extrait fait allusion au désir de renouer avec une enfance idéale. La vie d'autrefois décrite comme innocente, nous invite dans un monde où tout n'est que rêve. Dans plusieurs chansons, Fortin nous explique son souhait de n'être plus qu'un esprit, une âme, de ne plus exister physiquement sur terre. Tous ces indices semés au travers de la production des Colocs laissent présager un destin tragique pour Fortin. Nous retrouvons ici l'ironie de situation ainsi que l'auto-ironie. L'aci se prend lui-même comme cible au travers du personnage de « Dédé » en lui donnant le même surnom que le sien. Nous y voyons le moyen qu'a trouvé Fortin pour permettre à l'enfant de s'échapper de la vie injuste qui lui a été dessinée :

Wo!Wo!Wo! Dédé  
 Dédé, Dédé, Dédé!  
 Dis-moi comment tu fais pour endurer tout ça!  
 Dis-moi qu'est-ce que j'peux faire pour te venir en aide!  
 Chasser les démons qui rentrent dans ta tête!<sup>94</sup>

« Chasser les démons » s'adresse particulièrement à Dédé Fortin qui, lui aussi, vivait des crises d'angoisse dans sa vie quotidienne. Ainsi Fortin possède deux points de vue dans la chanson « Dédé » : si nous pouvons l'associer au « je » qui souhaite aider l'enfant, nous le

<sup>93</sup> La chanson « Dédé » est tirée de l'album *Les Colocs*, Les Disques ITI inc. / Éditions Solodarmo inc., 74321-10557-2, 1993.

<sup>94</sup> Voir à l'annexe A pour les paroles complètes.

lions aussi rapidement à cet enfant puisqu'il représente celui qui a peur, qui angoisse, qui est seul.

À nouveau, les thèmes de la violence et de la pauvreté s'insèrent dans cette chanson, des thèmes qui représentent bien les premières heures de la production des Colocs :

Juste en bas d'chez moi  
Sur la rue Mont-Royal  
Y'a un p'tit gars  
Y'a pas d'bécique

Mais y'a une mère  
Mais c'est pas sa mère  
Pis son père  
C't'un alcoolique  
C'est classique

Des fois y'a l'autre mère  
Qui est pas plus sa mère  
A vient l'chercher  
Ça fait du bruit!

D'ailleurs le bruit  
C'est toute sa vie  
À part la folie

La litote « Pis son père / C't'un alcoolique / C'est classique » invite l'ironie de situation dans la chanson puisqu'il ne s'agit pas d'une situation normale dans la vie d'un enfant. Ce n'est pas le souhait de tout enfant d'avoir un père alcoolique qui entretient des relations tendues avec la « mère » de l'enfant. Le bruit, la folie et la situation d'orphelin du Dédé-enfant décrit par Fortin laissent croire qu'il baigne dans un milieu qui n'est pas propice pour un jeune enfant. Pourtant, toujours campée sur des musiques rythmées et enjouées, ponctuées de solos de claquettes et de refrains aux onomatopées joyeuses, la chanson ne laisse pas présager des thèmes tels que la pauvreté, la violence envers les enfants, et la prostitution :



Tous les jours  
 À sept heures du matin  
 J'entends des cris : «Dédé! Viens icitte!»  
 J'pense que Dédé c't'un fils de putain  
 On l'traite comme un chien!

Et pis y'a l'autre saouïlon  
 Qui gueule après lui  
 Une chance qu'y'est pas là l'après-midi!  
 Ça fait qu'Dédé va jouer dans'ruelle  
 Avec les poubelles

La mère de l'enfant est décrite comme une prostituée et l'enfant serait le résultat d'une vie de débauche. La violence des hommes de passage envers Dédé est récurrente, et l'enfant utilise le rêve pour s'évader et échapper au sort qui lui est dessiné. C'est d'ailleurs en rêve ou en compagnie d'objets inanimés que Dédé est le plus heureux : « Entre deux couvertes / Pis son vieux toutou / Enfin l'monde est doux! » De plus, un univers de solitude ressort de la chanson de Fortin. Ce dernier crée, à maintes reprises, un univers d'évasion dans ses chansons. La chanson « Belzébuth », nous le verrons, en est un autre exemple qui trace la voie à une solitude imparable dans la vie et les chansons de Dédé Fortin.

## 3.2 Mort et solitude : permettre l'ironie ?

### 3.2.1 « Séropositif Boogie » et la mort de l'harmonica

Composée par Patrick Esposito, « Séropositif Boogie »<sup>95</sup> évoque l'histoire tragique d'un homme infecté par le virus du sida lors d'une injection d'héroïne à l'aide d'une seringue contaminée. La chanson se concentre sur les moments qui suivent la rencontre du contaminé et de son médecin. À l'aide de procédés ironiques variés et de la complicité des autres membres du groupe, le chanteur raconte son histoire personnelle et parvient à dédramatiser une partie de sa vie, à accepter sa mort imminente.

Les thèmes centraux de « Séropositif Boogie » se concentrent autour de la maladie, de l'amitié, de la musique et, plus généralement, des choix de vie. Ainsi, le « je » cantologique se confond avec Patrick Esposito, l'aci, et les deux histoires se ressemblent trop pour que nous puissions négliger les apparences. Esposito s'attaque non seulement à un problème qui le concerne directement mais aussi à une réalité de la société de la fin du vingtième siècle. La maladie était alors un sujet tabou et catégorisait les personnes atteintes. Esposito présente son parcours, en commençant par l'origine de son mal et en terminant par une réflexion sur ce qu'il adviendra de sa propre vie, après l'annonce de sa fin proche. Sans proposer de solution concrète, Patrick Esposito écrit une chanson qui reflète de nombreux problèmes de la société actuelle. On y aborde la maladie mortelle qu'est le sida, sa transmission rapide, son association à certains groupes marginalisés plus touchés et finalement, le trajet vers une mort certaine, inévitable. Esposito tente aussi un rapprochement avec l'alcoolisme (« J'ai vu partir des potes jusqu'au fond d'la lie ») qui semble réserver le même sort qu'aux consommateurs de drogue.

---

<sup>95</sup> La chanson « Séropositif Boogie » est tirée de l'album *Les Colocs*, Les Disques ITI inc. / Éditions Solodarmo inc., 74321-10557-2, 1993.

La chanson de Patrick Esposito nous entraîne dans les coins les plus sombres de sa vie parisienne. Le langage qu'il utilise pour recréer son histoire, l'argot parisien, nous plonge directement dans un milieu populaire, artistique, peu fortuné : le jour, le chanteur joue dans le métro (« joue d'la zique pour quelques dollars »), le soir, nous pouvons imaginer que la drogue prend une place très importante dans sa vie puisqu'elle sera la cause de sa perte. Plusieurs personnages croisent le parcours du « je » cantologique. L'adresse directe par le tutoiement implique une complicité entre le récepteur et l'auteur de la chanson. Pour aborder un tel sujet – raconter sa vie personnelle et ses réflexions – un lien complice s'impose entre le récepteur et l'émetteur, lien qui convient mieux au tutoiement, plus intime, qu'au vouvoiement, plus distant. Quelques autres personnages gravitent autour du « je » cantologique dont plusieurs collègues musiciens, amis de tous les jours. Ces proches jouent un rôle important dans la vie du malade. Nous retrouverons ces mêmes amis indispensables dans « Dehors novembre », composition d'André Fortin et, nous le verrons, une mise en abyme de sa propre vie.

Dans la plupart des chansons, nous retrouvons des répétitions, procédé ironique couramment utilisé. La majorité des chansons contiennent un refrain, qui par définition se répète plusieurs fois dans la chanson, et si ce refrain se veut ironique dans son énoncé, il y aura inévitablement répétition ironique. Dans le cas de « Séropositif Boogie », non seulement le refrain ironise sur la situation tragique du « je » par le ton employé, mais il ironise aussi dans sa forme écrite par la ponctuation employée. Lorsque nous pouvons associer « Ah! Oui! » – une forme de jouissance positive – à la compréhension du message du médecin, l'exclamation employée et la juxtaposition des mots à la situation constituent des indices de l'ironie puisqu'elles enjoignent le récepteur de la chanson à croire qu'il s'agit d'un événement positif et agréable, qui suscite une exclamation joyeuse de la part

du malade. L'interprétation d'Esposito, plus que crédible, apporte un côté réaliste à la chanson et permet de camper l'ironie de situation dans une réalité pratiquement insupportable. En effet, l'émotion véhiculée par l'auteur n'est ni faiblarde ni automatique. Sa voix se déchire et nous entraîne dans son tourbillon vers la mort. Cette chanson de style blues s'accompagne d'un refrain de groupe où tous les musiciens chantent en cœur avec Esposito et partagent sa douleur. Ce refrain porte à croire qu'ils atteignent une sorte d'apothéose. Esposito atteint alors un état proche de la catharsis, sur scène. Dédé Fortin l'affirmait lorsqu'il disait que son ami souhaitait mourir sur scène : cette chanson pourrait constituer le moment tant attendu et redouté en même temps. Le ton adopté par Esposito et ses collègues, un ton qualifié d'ironique puisqu'il demeure si positif malgré tout, éclatant de fureur et de désespoir mais que nous supposons résigné.

Si l'ironie de situation demeure évidente dans le cas de « Séropositif Boogie », nous remarquons aussi l'existence d'une auto-ironie récurrente. Le « je » et Esposito se confondent lorsque nous décodons l'auto-ironie. En effet, Esposito dédramatise sa propre existence en affirmant que les problèmes du chanteur sont les conséquences directes de ses propres actions. De plus, nous retrouvons, associée à l'auto-ironie, une incursion d'ironie verbale où le « je » cantologique s'en prend à un ami ou un inconnu en lui signifiant que sa propre situation demeure plus grave que celle de n'avoir plus d'emploi :

C'est vrai qu'je chiâle un peu j'te raconte ma vie  
 Je m'suis troué les veines à n'en plus bander  
 [...]
 Tu m'parles de blues d'avoir perdu ta job  
 Tous tes problèmes y'en a qui existent même pas  
 J'te souhaite jamais oh! Non! D'pogner un vrai microbe  
 C'lui en question et ben y pardonne pas<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Voir à l'annexe A pour les paroles complètes.

Dans cet extrait, les propos d'Esposito – et du « je » – sans être subtils, portent un blâme directement sur celui qui se plaint d'une situation réversible tandis que celle du sidéen ne l'est pas.

Nous le mentionnions auparavant, l'ironie de situation constitue la forme d'ironie dominante dans cette chanson. Effectivement, le plaisir qu'apportait la drogue intraveineuse dans la vie du « je » a été transformé en cauchemar par la suite. Il s'agit d'un exemple probant d'ironie du sort, présente dans les paroles de la chanson. En effet, le personnage se prend à son propre jeu : la fatalité de son destin exacerbe le sentiment d'impuissance face à la maladie. De plus, nous associons cette forme d'ironie à une critique sociale importante puisque l'auteur admet ultimement ses torts et met en garde contre des agissements semblables.

### **Solitude dans la mort**

Mano Solo, acé engagé et important critique social, marqua la chanson des années quatre-vingt-dix en France. À l'instar de Patrick Esposito, il présente sa séropositivité dans ses chansons, dès le début des années quatre-vingt-dix. Avec son album *La marmaille nue*, il aborde la mort avec force et présente l'ironie de situation combinée à l'auto-ironie, tout comme le faisait Esposito dans sa création. Dans la chanson « Je marche seul »<sup>97</sup>, Mano Solo aborde la mort comme un long chemin où la solitude domine. Des thèmes présents dans « Séropositif Boogie », l'effet de collectivité retient notre attention. En effet, nous remarquons que tant le refrain chanté par le groupe au complet que les paroles axées sur l'adresse à des amis ou la complicité entre musiciens, contiennent des références

---

<sup>97</sup> La chanson « Je marche seul » est tirée de l'album *La marmaille nue*, Carrere Music/East West, 4509-94122-2, 1993.

inévitables à l'amitié, aux liens présents dans la communauté chansonnière. La collectivité et l'amitié constituent ici un support pour le malade et non pas une critique des choix faits par le passé. À l'opposé de la chanson d'Esposito, chez Mano Solo, la mort se vit en solitaire :

Encore une histoire qui crève là sur le trottoir on se tourne le dos on  
crache son dernier glaviot  
Tous mes amis m'ont dit que c'était moi mon pire ennemi  
Je marche seul avec plus personne à qui faire la gueule.<sup>98</sup>

Les années quatre-vingt-dix semblent marquées par l'apogée du nombre de morts par le sida et les aci ne font pas exception en décrivant abondamment leur situation personnelle. Si dans la chanson de Mano Solo l'accordéon « pleure » et domine la partition musicale, la chanson d'Esposito met de l'avant l'harmonica pour pleurer sur le sort du « je » cantologique. Le style musical choisi par Esposito nous porte à croire que le blues où l'harmonica est roi ne peut être considéré comme ironique. La forme musicale concorde bien avec le drame de la situation. En effet, le blues est considéré comme la musique de l'âme, des souffrances de l'âme. Le choix du genre musical intervient ici pour soutenir le dramatique du sujet. Il vient appuyer les propos du « je » cantologique. Cependant, le type de blues choisi ici, orchestré et aux nombreux instruments, nous permet de croire qu'il apporte un côté plus joyeux au texte. L'ironie peut donc se révéler ici dans le choix du blues. Celui-ci n'est ni langoureux, ni triste. Il s'agit plutôt d'une rencontre d'âmes perdues, une chanson aux relents d'alcool et d'amour de la musique. L'harmonica occupe une place de choix puisqu'il s'agit de l'instrument joué par Patrick Esposito, le compositeur de la chanson. Il parviendra donc à y faire passer toute son histoire.

---

<sup>98</sup> Voir l'annexe B pour les paroles complètes.

En observatrice de la mort, Barbara – aci française – dévoile son point de vue sur la mort liée au sida, dans sa chanson « Sid’amour à mort »<sup>99</sup>. Elle y révèle avoir côtoyé un être cher atteint de la maladie, de façon à éveiller les esprits et à se libérer d’une perte douloureuse. Cette fois-ci, il s’agit d’un regard extérieur sur la maladie ; l’auteur se pose en observatrice de la situation dramatique. L’ironie peut sembler loin de cette chanson engagée<sup>100</sup> puisque tout le drame est vécu par l’aci et l’interprétation que Barbara en fait ne laisse pas de place à la dédramatisation. Les paroles elles-mêmes ne laissent pas présager des stratégies ironiques :

O Sida Sida,  
 Danger Sida,  
 O Sida Sida,  
 Sid’amour à Mort,  
 O Sida, Sid’assassin recherché,  
 Mais qui a mis l’Amour à Mort,

Mon amour malade,  
 Ma douleur d’aimer,  
 Mon Damné d’amour,  
 Sida Sidanné,  
 A vouloir t’Aimer,  
 Amour à mourir,  
 J’en mourrais peut-être,  
 Amour Sidanné<sup>101</sup>

Cet extrait est une sirène d’alarme utilisée dans le but de prévenir certains comportements à risque. En effet, Barbara interprète un « je » cantologique vivant une histoire d’amour impossible avec une personne infectée du virus du sida. Le risque encouru par l’être aimant est palpable : « À vouloir t’Aimer, / Amour à mourir, / J’en mourrais peut-être ». L’ironie

<sup>99</sup> La chanson « Sid’amour à mort » est tirée de l’album *Barbara : Châtelet ’87, vol. 1 (Live)*, Mercury (France), 834-041-1, 1987.

<sup>100</sup> Barbara était en effet une artiste engagée et faisait la promotion des relations sexuelles protégées en distribuant des préservatifs lors de ses concerts.

<sup>101</sup> Voir l’annexe B pour les paroles complètes.

entre en ligne de compte lorsque le sort du chanteur est exposé : de l'impossibilité d'aimer l'être qui pourrait le tuer naît une ironie du sort. Les jeux de mots (« Mon Damné d'Amour »), les contractions et les mots-valises (« Sid'assassin ») se retrouvent à maintes reprises dans la chanson de Barbara et confirment l'ironie de situation. Il va sans dire que nous devons rappeler que l'ironie n'est pas, à la base, considérée comme un procédé humoristique. La chanson interprétée par Barbara le confirme de manière flagrante.

La tristesse qui émane de cette chanson ne s'applique pas aux chansons d'Esposito et de Mano Solo, mais le sujet traité nous ramène à une problématique sociale évidente : la propagation du sida. Dans ces trois chansons, par contre, nous retrouvons une résignation palpable. Bien que les deux premiers soient atteints de la maladie et que la troisième observe les dégâts de celle-ci, les trois affichent un ton résigné mais conscient de la fatalité qu'ils expriment dans leur chanson. La fatalité est bien présente dans les trois chansons et l'ironie du sort atteint son paroxysme dans la chanson de Barbara puisque le « je » cantologique doit se résigner à s'éloigner de l'être aimé pour se protéger de la maladie.

De cette dernière chanson ressort une solitude grandissante au fur et à mesure que la maladie progresse. Nous y voyons un lien probant avec certaines chansons des Colocs puisque Fortin s'attarde souvent à sa propre solitude en se mettant en scène dans ses compositions. Associée à la mort, la solitude prend une ampleur démesurée et empêche le « je » cantologique de pouvoir vivre en collectivité. En résulte une incapacité flagrante à communiquer qui se révélera particulièrement dans les deux chansons suivantes des Colocs.

### **3.2.2 Une cassette vide : « Tout seul » sur « Le répondeur »**

Composée par Dédé Fortin, « Le répondeur » nous entraîne dans les recoins de la solitude extrême. Nous y retrouvons un « je » cantologique dans un de ses moments les



plus difficiles, seul chez lui et réfléchissant sur son sort et celui de l'humanité. En fait, il s'agit ici d'un alter ego qui permet à Fortin – dans ses chansons – d'exorciser ses démons, sa peur de la solitude et de l'abandon des autres, thèmes qui reviendront à maintes reprises tant dans les compositions que dans la vie de leur auteur. Si l'analyse de la chanson de Patrick Esposito nous révélait la possibilité de résilience par l'amitié, nous découvrirons avec la composition de Fortin, l'autre versant de la mort : la solitude extrême, annonciatrice d'une mort prochaine.

L'histoire de la pièce « Le répondeur »<sup>102</sup> est celle d'un homme qui ne supporte pas la solitude. L'action ou plutôt l'« inaction » de la chanson se déroule à Montréal, dans un quartier central. Ces suppositions se vérifient aisément par la présence de « tracteurs partout dans'rue » qui « vont aller mettre la neige ailleurs », élément commun aux grandes métropoles. La pauvreté et l'itinérance sont monnaie courante dans cette ville mise en scène par Fortin. L'hiver bat son plein et le narrateur souhaite voir revenir les beaux jours du printemps pour calmer sa solitude : « Si y'a un soleil y brille pas fort / J'aime la lumière c'est un peu plate ». La première strophe nous indique que le « je » observe, de la fenêtre de son appartement, l'action extérieure. Ses réflexions prennent racine dans la solitude que lui offre son appartement. Le temps de la chanson s'inscrit dans un hiver « même pas sûr de lui », un jour où le soleil ne « brille pas fort ».

Hier, le sujet d'énonciation rencontre un itinérant et ce face-à-face occasionnait une révélation involontaire dans son esprit. Il s'agit d'une révélation ironique puisque le moins nanti des deux – l'itinérant – fera réfléchir le narrateur sur son sort, en mettant ce dernier en perspective. Un indice nous permet d'identifier l'ironie de situation puisque la

---

<sup>102</sup> La chanson « Le répondeur » est tirée de l'album *Dehors novembre*, Solodarmo / Le Musicomptoir, MUS2-1077,1998.

litote présente dans la phrase de l'itinérant nous révèle toute l'ironie de la relation entre les deux hommes : « Hier j'ai rencontré un pauvre / Y vit dans rue pu rien pantoute / Y m'a dit une phrase je l'ai trouvé drôle : “ La vie c'est court mais c'est long des p'tits bouts. ” » En effet, suite à cette affirmation dans la chanson, « je » remplace l'apitoiement par une réflexion personnelle suivie d'une possibilité de rémission. Ce personnage pousse le chanteur à réfléchir et à constater que sa vie ne se présente pas aussi mal qu'il ne le croyait. À partir de cette rencontre, nous observons un renversement de situation dans la chanson de Fortin. En effet, cette rencontre correspond au moment où le personnage de la chanson « Le répondeur » cesse de s'apitoyer sur son sort et commence à sortir de sa torpeur. Ainsi, ce qui s'était produit hier (la rencontre avec l'itinérant) affecte ce qui se produit aujourd'hui (observation par la fenêtre) pour amener la construction d'une réflexion en soirée. Cette dernière engage le processus de rémission qui prendra place lors d'un éventuel lendemain où la lumière, la vie, et l'optimisme triompheront : « J'vas me réveiller demain matin / Y va avoir un beau soleil / P't'être que j'vais voir un p'tit refrain / V'nir au monde entre mes deux oreilles ».

Cette chanson se présente comme une entrée d'un journal intime, le journal de Dédé Fortin ; une journée dans la vie de l'auteur, ses réflexions plutôt dépressives, sa solitude, son cœur brisé, etc. Nous remarquons que l'auteur, sous la forme du « je » cantologique, se livre entièrement à l'auditeur. La situation emprunte une voie quasi suicidaire rappelant le suicide d'André Fortin qui surviendra trois ans plus tard<sup>103</sup>.

Le langage utilisé par Fortin dans cette pièce se présente de manière beaucoup plus intime et « joualisante » que dans ses autres chansons. Nous repérons alors une autre forme de l'ironie, soit l'écart de langage. En effet, l'auteur utilise un jocal intimiste composé de

---

<sup>103</sup> André Fortin s'est suicidé à l'âge de 38 ans, le 8 mai 2000.

mots simples (« ben », « smate », « moé »), de phrases courtes et émotives (« Si y'a un soleil y brille pas fort », « J'te dis qu'à soir dans mon p'tit cœur / Y fait frette »), de troncations (« dans'rue », « r'garde donc », « p't'être »), entre autres exemples. Ce langage nous entraîne dans ses pensées les plus personnelles et, par la même occasion, nous présente la solitude comme un problème courant, mais tabou. En effet, lorsqu'il s'adresse à « vous autres », c'est pour dire à « vous » à quel point il les envie : « Si j'ai pas l'goût d'aller vous voir / Vous autres qui dansez comme le feu / Ç'pas parce que j'aime pas vos histoires / Ch't'un peu jaloux de vous voir heureux ». La conquête du bonheur à tout prix du « je » (Fortin) lui nuit et ne lui permet pas d'atteindre le bonheur dont il rêvait.

### 3.2.3 Solitude dans la ville

Parmi la production chansonnière des Colocs, nombre de chansons prennent place dans la ville, Montréal en l'occurrence. En effet, comme nous l'avons vu dans « Le répondeur » et « Passe-moé la puck », une autre chanson du groupe présente la ville de Montréal comme lieu de la solitude. « Tout seul »<sup>104</sup>, tirée de l'album *Dehors novembre*, nous entraîne dans l'incapacité de communiquer du « je » cantologique qui laisse entrevoir encore une fois une ressemblance frappante avec Fortin. Si la thématique de la ville est extrêmement présente dans la production du groupe – « La ville est trop immense et ma tête est trop sale » –, la folie liée à la solitude prend elle aussi une place importante :

---

<sup>104</sup> La chanson « Tout seul » est tirée de l'album *Dehors novembre*, Solodarmo / Le Musicomptoir, MUS2-1077, 1998.

J'ai pas l'temps d'vous parler, j'm'en vas d'main matin  
 À la maison des fous, c'est pas des hypocrites  
 Toujours vrai quand y parlent, c'est là que j'me sens ben<sup>105</sup>

« Tout seul » reprend ainsi la thématique de la liberté que permet la folie que nous retrouvons dans « Le répondeur » ; dans cette dernière, les fous sont représentés par « vous autres qui dansez comme le feu » et le « je » cantologique est jaloux de la liberté qu'ils prennent, tout comme il envie ceux qui se retrouvent à « la maison des fous », ci-haut. Le chanteur se positionne comme observateur de sa propre vie qu'il critique tout en ironisant. L'ironie de situation et l'auto-ironie sont à nouveau mises en scène dans cette pièce et elles invitent à minimiser les effets d'une situation de solitude extrême tout en mettant de l'avant les problèmes de communication liés à la dépression.

Le dialogue occupe encore ici une place prépondérante. Tout comme dans « Le répondeur », le déclencheur de la réflexion relève d'une discussion avec un personnage externe. Si un itinérant occupe la place d'élément déclencheur dans « Le répondeur », dans « Tout seul » ce rôle est décerné au médecin :

J'arrive devant l'docteur y m'dit *comment ça va la vie*  
 J'ai pu envie de vivre c'est ça que j'lui ai dit  
 Y'a pu rien qui m'fait rien si tu veux mon avis  
 Y'a sûrement quequ'chose qui est pas normal

La réflexion du personnage s'entame suite à la rencontre et, encore une fois, cette rencontre est le déclencheur d'une suite d'évènements racontés de façon ironique. Le « je » réalise que son sort, comparé à celui d'autres, ne mérite pas d'apitoiement :

Dans mon petit pays au nord de l'Amérique  
 Y'a du monde qui s'ennuie devant la télévision  
 En r'gardant les autres en train d'crever de faim  
 Ailleurs c'est pire, ailleurs c'est la guerre

---

<sup>105</sup> Voir à l'annexe A pour les paroles complètes.

Dans le but d'atténuer les conséquences de la situation ironique, l'auteur utilise l'antiphrase de façon récurrente ainsi que la litote et l'hyperbole. Cette dernière peut elle aussi se mettre parfois au service de l'ironie : « Y'a pu rien qui m'fait rien<sup>106</sup> » ; « J'aime la lumière c'est un peu plate<sup>107</sup> », etc. Nous retrouvons ces mêmes procédés ironiques dans les paroles d'une chanson du groupe québécois Avec pas d'casque<sup>108</sup>, « La pire journée au monde »<sup>109</sup>, qui décrivent avec justesse l'ironie d'une situation vécue par le « je » cantologique :

La lumière prend ce qui reste  
 L'ombre de ton char se traîne les pieds  
 Tu roules les fenêtres ouvertes les yeux fermés  
 Trente piasses de gaz, un café noir, une barre de chocolat  
 La machine à liqueurs gagne plus que toi  
 Le ciel vole bas les nuages sont chargés comme  
 Un portefeuille de fille qui pèse toujours deux tonnes  
 T'es un vieux matelas qui se cherche un lit où y'a personne  
 Ton angle mort est plein d'images qui te ramènent en arrière  
 Une angoisse de rond de poêle resté ouvert  
 Ça devient plus dur de se perdre quand tu connais le chemin par  
 cœur  
 Tu voudrais tellement être saoul sans rien boire  
 On dira ce qu'on voudra c'est drôle pareil  
 De croiser ton ex qui est enceinte jusqu'aux oreilles  
 On mesure pas la qualité de la fuite à la distance  
 L'important c'est juste de fuir dans le bon sens  
 La lumière prend ce qui reste te voilà revenu au point de départ  
 Ta *tank* est vide mais ta tête roule encore  
 C'est un long détour pour te rendre compte que c'est  
 La pire journée au monde pour arrêter de fumer<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup> « Tout seul », *op. cit.*

<sup>107</sup> « Le répondeur », *op. cit.*

<sup>108</sup> Groupe québécois mélangeant les styles country et folk, et composé de Stéphane Lafleur, Nicolas Moussette et Joël Vaudreuil.

<sup>109</sup> La chanson « La pire journée au monde » est tirée de l'album *Trois chaudières de sang*, Dare To Care, DTC 024, 2006.

<sup>110</sup> Voir à l'annexe B pour les paroles complètes.

L'ironie de situation réside dans l'injustice d'une rencontre importune lorsque le niveau moral et psychologique du « je » cantologique sombre dans le négatif et le pessimisme. Qualifier une telle rencontre de « drôle » consiste, compte tenu de la situation dramatique, en une antithèse flagrante. Le personnage de cette chanson, tout comme celui du « Répondeur » des Colocs, éprouve un sentiment de solitude et la rencontre avec une personne extérieure provoquera une mise en perspective de sa situation. Les comparaisons (« Une angoisse de rond de poêle resté ouvert ») et les personnifications (« L'ombre de ton char se traîne les pieds ») sont bien présentes dans cette chanson où l'ironie de situation est mise de l'avant. Ces procédés permettent à l'ironie du sort de s'implanter dans l'esprit de la chanson et la musique douce de style country rappelle la promenade en voiture que le texte évoque.

### **Solitude et ironie : mission impossible?**

« Le répondeur » évoque les effets premiers d'une solitude chez une personne qui ne peut la supporter mais qui, paradoxalement, ne parvient pas à vivre adéquatement parmi les siens. Tout porte à croire que la solitude impose autant un manque d'inspiration qu'un manque d'énergie ; Fortin concrétise la mort de l'inspiration et du bien-être dans son refrain, répété plusieurs fois au cours de la chanson :

C'est à cause de mon répondeur  
Y'a absolument rien su'a cassette  
J'te dis qu'à soir dans mon p'tit cœur  
Y fait frette

À ce moment, l'ironie se présente de manière forte lorsque Fortin attribue le malheur au répondeur. L'objet – porteur de message et de nouvelles – fait en sorte que « je » se retrouve seul et croit que le monde entier l'a abandonné. La solution envisagée par l'auteur

réside tant dans la musique que dans l'écriture. L'espoir de l'apparition du soleil, au lendemain de ses plus noires pensées, provoque une éclaircie dans son esprit.

La litote est utilisée à plusieurs reprises dans les paroles de la chanson de Fortin de même que les simplifications. En effet, dans la première strophe, le chanteur affirme que « si y'a un soleil y brille pas fort » et qu'il « aime la lumière c'est un peu plate ». En utilisant l'adverbe « peu », il tente de déprécier sa déception de ne jamais voir le soleil et pourtant, le fait qu'il n'y ait pas beaucoup d'ensoleillement l'emporte dans la solitude et la déprime. Nous retrouvons, dans la phrase que l'itinérant adresse au personnage, la présence d'une antithèse : « La vie c'est court mais c'est long des p'tits bouts. » En effet, nous pouvons douter de l'association de « court » et « long » pour décrire un même sujet, soit la vie. Nous sommes donc en présence d'une antithèse pour décrire la vie, et cela permet de croire que le narrateur y voit une forme d'ironie qui le pousse à mettre à distance sa propre situation.

Bien que l'ironie de situation soit celle qui domine, l'auto-ironie y est aussi présente. En effet, non seulement Fortin utilise-t-il l'ironie de situation pour mettre de l'avant une simplification en comparant la situation du chanteur à celle du monde entier, il utilise en plus l'auto-ironie en comparant sa vie à celle d'un itinérant ce qui lui fera comprendre que son sort pourrait être bien pire.

L'utilisation de la guitare acoustique dans la majorité de la chanson de Fortin vient accentuer les propos de l'auteur par son aspect solitaire et mélancolique. En effet, elle suit les paroles et le ton nostalgique. Il s'agit d'une chanson de genre folk qui consiste simplement en la combinaison d'une voix et d'une guitare. L'interprétation de Fortin se veut très intime. Il se livre fébrilement et expose sa vulnérabilité, imperméable aux réactions des autres mais perméable aux situations dramatiques. Sa voix est rauque,

pratiquement inaudible entre les refrains. Ceux-ci sont mus par une force inexplicable dont seul le « je » cantologique connaît les limites. L'emploi d'un ton déchirant affecte la chanson d'une manière tragique, et porte les propos de l'auteur pour permettre au public de saisir l'ampleur de son désespoir et de sa solitude, tout en reflétant son incapacité à communiquer.

Si la solitude est un thème récurrent dans la production chansonnière des années quatre-vingt-dix, elle l'est beaucoup moins dans celle des années soixante et soixante-dix, époque où la collectivité et les actions communes étaient mises de l'avant. Par contre, dans la chanson « Ordinaire »<sup>111</sup> de Robert Charlebois nous retrouvons certains thèmes propres à l'écriture de Fortin tels que la solitude, l'épuisement et l'incapacité à communiquer :

Je suis un gars ben ordinaire  
 Des fois j'ai pus l'goût de rien faire  
 [...]
 Vous voulez que je sois un Dieu  
 Si vous saviez comme j'me sens vieux  
 J'peux pus dormir chus trop nerveux  
 [...]
 J'voudrais qu'on soit tous des frères  
 On est pognés sur la même terre  
 Chus pas un chanteur populaire  
 Chus rien qu'un gars ben ordinaire<sup>112</sup>

Bien que Mouffe – conjointe de Charlebois et muse de l'époque – en soit l'auteur, la musique fut composée par Charlebois et l'interprétation qu'il en fait nous ramène à celle de Fortin lorsqu'il interprète « Le répondeur ». D'où l'importance de l'interprétation dans l'effet produit par une chanson : si l'auteur de la chanson a su saisir le tourment du chanteur, ce dernier rend justice aux paroles en les interprétant d'une manière que lui seul peut justifier. Le fait que Charlebois lui-même chante qu'il est « un gars ben ordinaire »

<sup>111</sup> La chanson « Ordinaire » est tirée de l'album *Un gars ben ordinaire*, Gamma, GS-144, 1970.

<sup>112</sup> Voir à l'annexe B pour les paroles complètes.



simplifie sa vie de « chanteur populaire » et constitue en soi une litote puisque cet acé est connu mondialement et influence les créateurs de sa génération depuis 1968. Ces accents de modestie, bien qu'honnêtes, ne peuvent se limiter à leur sens premier même si l'acé le souhaite. L'auto-ironie se retrouve au premier plan, combinée à une ironie de situation, puisque le « je » cantologique se confond avec le compositeur et interprète Robert Charlebois. Même au sommet des palmarès et de l'estime du public, ce dernier – le « je » d'« Ordinaire » – n'obtient pas satisfaction, et se complaît dans une solitude forcée. Le ton employé par Charlebois dans son interprétation est, quant à lui, déprimé et grave. Il accentue l'effet de la solitude perpétré par les paroles de Mouffe.

### Suivre le chemin

Une chanson des Colocs semble faire le pont entre le ton triste de la pièce « Ordinaire » de Robert Charlebois (ou de celle des Colocs, « Le répondeur »), et le ton résigné et monocorde de « Dehors novembre » : « Tellement longtemps »<sup>113</sup> joue ce rôle et devient un véritable cri de désespoir de la part du « je » cantologique dont nous suivons les traces depuis le début. Cette pièce prend place encore une fois dans la ville que l'acé aime et déteste en même temps, selon les indices trouvés dans ses chansons précédemment analysées. Tout comme dans la chanson « Tout seul », elle présente le personnage principal dans une impasse communicationnelle :

J'peux pas faire semblant, ça me crisse le cafard  
 C'est vide en dedans, c'est sale en dehors  
 Tellement longtemps, ça fait tellement longtemps  
 Qu'j'ai pas dansé comme un fou  
 Qu'j'ai pas crié comme un loup  
 Qu'j'ai pas fêté à mon goût

<sup>113</sup> La chanson « Tellement longtemps » est tirée de l'album *Dehors novembre*, Solodarmo / Le Musicomptoir, MUS2-1077, 1998.

Qu'j'ai pas chanté pour rien  
 [...]
 Tous les gestes que j'fais y veulent pu rien dire  
 C'est comme si j'étais en train de mourir  
 L'amour c'est l'amour, y'a rien à comprendre  
 C'est pas vrai c'que j'dis, c'est pour me défendre<sup>114</sup>

L'effort communicationnel se répercute dans le choix de l'interlocuteur encore une fois. Cette fois-ci l'aci opte pour les « losers » au détriment des « winners » qu'il n'aime pas. Nous retrouvons les marginalisés de la société, au même titre que l'itinérant sur « Le répondeur » ou le sidéen sur « Séropositif Boogie ». Le personnage affirme même tenter de dédramatiser sa propre situation critique, « pour [s]e défendre ». « Tellement longtemps » pave la voie à l'obtention du bonheur puisque « je » souhaite « crier comme un loup » et se déprendre de lui-même pour l'atteindre. Ce sera par l'arrivée de la mort et l'espoir d'une nouvelle vie qu'il l'atteindra.

### 3.2.4 Attendre la mort : « Dehors novembre »

La composition de Dédé Fortin « Dehors novembre » propose une descente aux enfers longue et pénible. Le « je » cantologique se place à l'avant-scène et prend la place du malade. Il s'imagine ce que ce dernier peut vivre à la toute fin, juste avant de rendre l'âme. Il s'agit bien de cela : l'âme n'a pas quitté le corps et il n'existe plus qu'elle. Le corps ne supporte plus l'esprit. Cette mort lente, Fortin la doit à Patrick Esposito dont il s'est inspiré pour recréer les derniers moments de sa vie dans cette chanson. La solitude et l'impuissance, à l'approche de la mort, demeurent deux thèmes bien présents dans la chanson de Dédé Fortin :

J'entends le téléphone qui hurle, j'ai des amis

---

<sup>114</sup> Voir à l'annexe A pour les paroles complètes.

J'voudrais tellement pouvoir me l'ver pour leur parler  
Leur dire allô! C'est moi, ch'correct, ch'toujours en vie<sup>115</sup>

Cette description de l'incapacité à communiquer du « je » rappelle celle de l'auteur de la chanson, André Fortin. Bien qu'il s'agisse ici d'une mise en perspective des derniers jours d'Esposito, il est difficile d'ignorer les notions biographiques de Fortin, sachant qu'il présentait des signes d'isolement et de dépression. Nous concluons ainsi à une mise en abyme de la propre situation de Fortin, au travers de celle d'Esposito. Le tout se déroule dans la chambre du malade : « je suis couché sur mon grand lit / du coin de mon œil par la fenêtre j'vois l'hôpital ». Quelques personnes l'accompagnent mais la solitude l'emporte une fois de plus : « Mais chu tout seul, pis de toute façon, ça m'fait trop mal ». Il s'agit de réflexions ponctuelles qui se produisent à l'approche imminente de la mort. Le personnage effectue un bilan de sa vie :

Ces derniers jours j'ai cru vieillir de 4000 ans  
En visitant de vieux souvenirs dont chu pas fier  
Pour faire la paix avec ses regrets, ça prend du temps  
J'me retrouve cent fois plus fatigué,  
Trop fatigué mais moins amer<sup>116</sup>

Ces paroles peuvent être attribuées tant à la vie de Patrick Esposito qu'aux derniers moments de Dédé Fortin puisque ce dernier, vers la fin de sa vie, tentait de réaliser toutes les promesses qu'il avait faites et de faire la paix avec soi-même<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> La chanson « Dehors novembre » est tirée de l'album *Dehors novembre*, Solodarmo / Le Musicomptoir, MUS2-1077, 1998.

<sup>116</sup> Voir à l'annexe A pour les paroles complètes.

<sup>117</sup> « Il avait promis à Jean Arsenault, le papa Botte de la Famille Botte, qu'ils se “ payeraient le Brésil un d'ces jours ”. Ils y ont passé six semaines, en janvier et en février 2000. Il avait promis à Pat que les Colocs “ f'raient d'la zique à New Orleans un d'ces jours ”. Il a tenu parole, treize jours avant sa mort. Il avait promis à Karim Diouf, [...] qu'il interviendrait en sa faveur auprès d'un fonctionnaire d'Immigration Canada [...]. Il a tenu parole, dix jours avant sa mort. », dans : Paquin, *op. cit.*, p. 23-24.



























































































