

Université de Montréal

**Diviser par zéro. Art poétique et lecteur anticipé
dans l'œuvre chantée de Plume Latraverse**

par
Raphaël Desroches

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M. A.)
en littératures de langue française

Avril 2015

© Raphaël Desroches, 2015

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Diviser par zéro. Art poétique et lecteur anticipé
dans l'œuvre chantée de Plume Latraverse

présenté par

Raphaël Desroches

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Micheline Cambron, Université de Montréal
président-rapporteur

Karim Larose
directeur de recherche

Chantal Savoie
membre du jury

Résumé

Ce mémoire porte sur l'œuvre chantée de Michel Latraverse, dit Plume. Nous y définissons le projet esthétique de cet auteur-compositeur-interprète en nous questionnant sur l'auditeur anticipé dans ses chansons.

D'une part, nous constatons que Latraverse mise sur une forme d'hybridité quand il se définit en tant qu'artiste. L'hétérogénéité de ses influences lui permet d'explorer un grand nombre de styles musicaux et d'aborder une multitude de sujets. Dans ses textes, il cherche le beau à travers la simplicité et la bassesse du quotidien. Cependant, il tend malgré tout à exposer la laideur du monde en développant un réflexe d'exclusion qui n'épargne personne, brisant par le fait même toutes les solidarités.

D'autre part, à l'aide des théories de la lecture, nous montrons que Latraverse, en puisant à la fois aux cultures savante et populaire, et malgré ses réflexes d'exclusion, rend possible un rapprochement entre des lecteurs aux compétences parfois très inégales.

À la fin, nous concluons que Plume Latraverse opère un rabaissement systématique de l'humain afin d'en ramener l'existence à sa plus simple expression, physique et corporelle. C'est ainsi qu'il crée une communauté du bas où chacun a sa place et au sein de laquelle l'exclusion n'est plus possible.

Mots-clés : Plume Latraverse, chanson québécoise, lecture, culture populaire, hybridité, communauté du bas.

Abstract

The object of this master's dissertation is the musical work of Michel Latraverse, also known as Plume. By identifying the anticipated listener of this singer-songwriter's songs, we will define his aesthetic project.

We will first note how Latraverse, when defining himself as an artist, relies on a certain hybridity. His influences are diverse and varied, and thus allow him to explore different musical styles and topics. His writings explore beauty within every day life's simplicity and commonness. However, by putting forth an exclusion reflex from which no one is safe, Latraverse also tends to expose life's ugliness.

We will then show, using reader-response criticism theories, how Latraverse draws from both popular and learned cultures and thus, in spite of his exclusion reflex, allows readers of sometimes very different proficiency to reconcile.

All this will allow us to conclude that Plume Latraverse systematically belittles man in order to bring him back to his most humble physical and corporal expression. He thus creates a community of the lowly where each find their place and where exclusion is no longer possible.

Key words: Plume Latraverse, Quebec song, reading, popular culture, hybridity, community of the lowly.

Table des matières

Page titre	i
Identification du jury	iii
Résumé	v
Abstract	vi
Table des matières	vii
Remerciements	ix
Introduction.....	1
1. Une poétique de la bâtardise	10
1.1. Filiations et partage	12
1.1.1. L'impureté dans la langue	13
1.1.2. Une filiation exemplaire	17
1.1.3. L'impossible choix.....	21
1.2. Trouver le beau.....	25
1.2.1. L'instrumentalisation des mots.....	25
1.2.2. Des images qui s'imposent	29
1.2.3. Les objets de beauté.....	33
1.3. Montrer le beau	35
1.3.1. Détournement.....	37
1.4. L'antagonisme à l'œuvre	41
2. Un texte, des lectures : décodage	45
2.1. Le genre de la chanson.....	46
2.2. Théories de la lecture : lire et ne pas lire.....	49
2.2.1. La compétence du lecteur	49
2.2.2. La coopération	50
2.2.3. La non-lecture.....	51
2.3. À la jonction de deux rapports à la culture	53
2.3.1. Le majeur et le mineur, des états de culture	53
2.3.2. La coprésence des cultures	56
2.4. D'une lecture à l'autre : cet imprévisible lecteur.....	62

2.4.1. L'habitude de l'emprunt.....	63
2.4.2. De Quichotte à « Quichiotte ».....	64
2.4.3. Quelle lecture pour quel lecteur?.....	68
2.4.4. L'épithète Latraverse : Villon ou l'appel à l'indulgence.....	71
2.4.5. Une flèche, deux cibles.....	74
3. La communauté du bas.....	78
3.1. Au-delà du carnavalesque.....	78
3.1.1. Renversement incomplet.....	80
3.1.2. Voies descendantes.....	82
3.2. L'identification par le bas.....	84
3.2.1. Le cynique bienveillant.....	87
3.2.2. Le corps inexorable.....	92
3.3. Exclure jusqu'à l'asymptote.....	96
3.3.1. L'inéluctable solitude.....	97
3.4. Le lecteur, un monstre comme vous et moi.....	102
3.4.1. Humain à perpétuité.....	103
3.4.2. Le repos du chansonnier.....	109
Conclusion.....	114
Bibliographie.....	117

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma gratitude envers mon directeur de recherche, Karim Larose, sans qui ce projet n'aurait pas vu le jour. Le sujet choisi, l'œuvre chantée de Plume Latraverse, n'était sans doute pas un choix évident. Monsieur Larose a fait preuve d'ouverture en acceptant de diriger ce mémoire de maîtrise et il a su alimenter grandement ma réflexion quant à cette œuvre. Ses lectures attentives, l'abondance de ses commentaires et de ses suggestions et, aussi, ses critiques, m'ont permis de mener à terme la rédaction de ce mémoire qui s'est échelonnée sur plusieurs années. Sa patience et ses encouragements n'auront pas été vains et je l'en remercie chaleureusement.

Je dois également remercier Marie-Hélène Sarrasin, enseignante comme moi au Cégep régional de Lanaudière à Joliette et amie de longue date, pour sa lecture, ses commentaires et ses encouragements.

Merci aussi à Renée Gaudet pour son aide dans les deux langues officielles.

Je remercie finalement toutes les personnes qui m'ont entendu parler de ce mémoire dans les dernières années. Vos encouragements, vos moqueries et votre curiosité m'auront, finalement, motivé à poursuivre. Merci!

Introduction

Au fil de sa carrière, Plume Latraverse a par moments fait l'objet d'une attention plus soutenue et les travaux le concernant commencent à se faire nombreux. Deux mémoires et plusieurs articles savants ont traité de l'œuvre de ce chansonnier qui échappe à tout classement depuis plus de quatre décennies. Alors qu'il a davantage été lu jusqu'à maintenant sous un angle sociocritique, nous nous proposons plutôt de cerner son esthétique à l'aide, entre autres, des théories de la lecture. En effet, si on a surtout étudié Latraverse pour ses représentations de la société et en fonction de son personnage public, nous estimons que ses textes n'ont pas été *lus* pour ce qu'ils ont de littéraire. Nous nous intéresserons, dans son travail, aux représentations du processus créatif, par lesquelles l'auteur annonce ses intentions tout en attirant l'attention sur la littérarité de son œuvre; ces représentations sont légion et leur occurrence s'étend sur toute la durée de sa carrière.

À l'intérieur même de cette œuvre, il existe notamment une apparente dichotomie entre le sérieux et le comique, le savant et le populaire. Cependant, on peut constater qu'il s'agit d'une relation complémentaire. Aux nombreuses images relevant du bas corporel se mêlent des références à une culture dite noble, et c'est de ce double discours oscillant entre la mise en valeur du populaire et la récupération d'un répertoire canonique qu'est né notre questionnement : pour qui (ou pourquoi) Latraverse écrit-il? D'une part, par de fréquentes allusions au bas et aux instincts corporels, l'auteur semble s'adresser à un public de tavernes, à un public populaire qui cherche un amusement simple et accessible. D'autre part, la présence de références littéraires, savantes et politiques contredit la première observation et indique que l'interprétation de ces chansons ne saurait se limiter à leurs parties grivoises, à leur côté rabelaisien. En fait, les cultures populaire et savante ne s'excluent pas automatiquement : elles s'éclairent mutuellement. Si elles sont souvent perçues séparément, il n'en demeure pas moins que chacune ne doit son appellation qu'à l'existence de l'autre. Selon Fernand Dumont, elles sont étroitement liées :

La culture populaire ainsi exaltée aux dépens de la culture savante, c'est pourtant cette dernière qui en célèbre l'importance et le contenu. Ce peuple, celui que décrivent les études folkloriques, la méthode le fait passer du vécu au spectacle; il est donné à voir, non pas pour lui-même, mais pour la science et le public dit « cultivé ». S'il possède pouvoir tonique pour revivifier des cultures, c'est en vue d'une transfusion dont profitera la littérature et l'art de la

« haute culture ». Une fois de plus, et comme pour le « primitif » étranger à l'Occident, sans césures est le trajet qui va de la nostalgie de la culture populaire à sa récupération¹.

Ce va-et-vient entre deux états de culture, loin de servir à marquer l'éloignement des lecteurs potentiels, sert davantage à les unir qu'à les séparer. Selon le théoricien et l'esthéticien Richard Shusterman, la distinction entre cultures savante et populaire tient davantage à leur forme qu'à leurs thèmes :

Si l'on était obligé de définir la différence entre grand art et art populaire, il serait plus juste de le faire en les distinguant non pas tant selon leurs objets que selon leurs modes respectifs d'appropriation. L'usage « vulgaire » contraste avec l'usage « noble » en ce qu'il est plus proche de l'expérience ordinaire et moins structuré, régulé, par les normes scolaires inculquées par les institutions intellectuelles dominantes².

Ainsi, les textes de Latraverse empruntent à la grande tradition artistique et proposent à l'auditeur certaines parties d'œuvres canoniques par le biais de la chanson, un mode d'appropriation populaire et facilement accessible. Si les lecteurs potentiels incarnent deux figures distinctes dans le répertoire plumesque, ils s'y trouvent néanmoins réunis par son esthétique, laquelle tend à diviser ou à briser les solidarités et les regroupements naturels, jusqu'à ce qu'aucune division ne soit plus possible, jusqu'à ce que chaque humain se retrouve isolé... parmi tous les autres. En utilisant les codes propres à l'un de ces états de culture, Latraverse exclut l'autre, et vice versa. Il manipule les représentations de l'exclusion et adopte une position antinomique vis-à-vis la société de laquelle il émerge... pour s'en distancier aussitôt. Tout en remettant en question le principe d'« association » et de collectivisation, il fait preuve d'indulgence à l'égard des individus qui sont l'objet de ses chansons. Par ailleurs, les distinctions – de classe ou autres – qu'il souligne ne constituent jamais un verdict de culpabilité, car « accuser [l'art populaire] de ne convenir qu'au goût grossier et à l'esprit vulgaire des masses ignorantes et manipulées revient à nous dresser non seulement contre le reste de notre communauté, mais contre nous-mêmes³. » De même que rejeter l'art populaire consiste à notre sens à rejeter une part de soi-même, refuser d'admettre que le grand art plaît au grand nombre revient à minimiser l'appartenance à l'humanité de ces groupes qui n'ont pas l'habitude de *consommer* cet art. Plume n'admet pas cette distinction entre le grand art et l'art populaire, pas plus qu'il n'admet de distinction entre les humains. Dans ses chansons, il

¹ Fernand Dumont, « Sur la genèse de la notion de culture populaire », dans Gilles Pronovost (dir.), *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1982, p. 34.

² Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 138.

³ Idem.

s'intéresse à toute la gamme de l'expérience humaine. Chez lui comme chez nombre de créateurs l'ayant précédé, ces sentiments sont vécus tous les jours et c'est dans le quotidien que Latraverse puise son inspiration.

Notre lecture s'appuiera entre autres sur la conception pragmatiste de l'effet esthétique telle que définie par Richard Shusterman. Cette dernière repose sur l'idée que le « lecteur ou l'auditeur doivent eux aussi, pour apprécier l'art, engager leur affect, leurs énergies naturelles et leurs réponses sensorimotrices de façon à constituer, grâce à leur propre expérience esthétique, un objet en œuvre d'art⁴. » Autrement dit, nous considérons que l'effet esthétique repose sur la capacité d'un texte – la poésie chantée de Latraverse dans le cas présent – à communiquer et à rendre effective une expérience humaine représentée à l'aide de mots ou d'images. C'est en partie le rôle que jouent les thèmes grossiers ou carrément scatologiques dans son imaginaire : ramener les thèmes traités à ce qu'ils ont d'universel et de partageable, c'est-à-dire à leur relation avec le bas corporel et aux fonctions primaires du corps humain. En contrepartie, les emprunts à une littérature dite noble, qu'il s'agisse de l'emprunt de quelques vers à François Villon (« Je meurs de soif auprès de la fontaine ») ou de la parodie du *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès (« Don Quichotte »), nous rappellent qu'une des fonctions de l'art réside dans cette capacité à aller puiser dans ce qui est profondément humain pour en extraire la substance, pour en exposer les mécanismes les plus universels et intemporels. Encore une fois, Shusterman montre que la dichotomie n'est pas aussi évidente, puisque

les distinctions [entre le haut et le bas] ont inévitablement tendance à prendre un sens normatif et, en privilégiant un terme sur un autre, elles ignorent ou dégradent la valeur réelle du terme dominé, qu'une réflexion plus profonde peut montrer comme essentiel à la valeur du terme jugé supérieur. En particulier, tout ce qui est rattaché au « bas », à la chair, et aux sens est systématiquement dévalorisé, alors qu'il faudrait y voir une contribution décisive à l'épanouissement humain, y compris sur le plan moral et intellectuel⁵.

Au lieu d'y voir un fossé infranchissable, Latraverse se sert de l'un et de l'autre, de la culture savante et des nécessités physiques, pour atteindre cette complétude et ainsi créer une œuvre qui s'adresse à la fois à l'intellect et au bulbe rachidien, responsable de la gestion des besoins primaires. Ce faisant, l'art transcende la simple représentation pour devenir puissance de transformation. Toujours selon Shusterman, le « rôle de l'art – comme celui de la philosophie – n'est pas de critiquer la réalité, mais de la changer; et fort peu de changements

⁴ Ibid., p. 22.

⁵ Ibid., p. 35-36.

pourraient être réalisés si l'art restait un domaine à part, isolé du réel⁶. » Évidemment, l'art montre. Cependant, il fait bien davantage, puisqu'il happe le lecteur et l'amène à ressentir, à son tour, quelque chose qui dépasse le simple cadre matériel de l'œuvre. Que ce soit par l'identification ou par la distanciation, Latraverse crée cet effet et force l'auditeur à prendre position pour ou contre le groupe ou l'idéologie dont traitent ses textes.

Pour montrer les formes que prend le projet esthétique à l'œuvre dans le corpus à l'étude, nous nous intéresserons aux différentes lectures rendues possibles par les choix de l'auteur. Que le lecteur soit implicite (selon Wolfgang Iser), modèle (selon Umberto Eco) ou même non-lecteur (selon Pierre Bayard⁷), nous tâcherons de voir quelles sont les lectures potentielles permises par le texte ou, sous un angle différent, quel lecteur est anticipé dans les chansons de Latraverse. Iser propose une vision du lecteur implicite qui tient compte des compétences de ce dernier, lesquelles peuvent varier énormément d'un individu à l'autre. Ainsi, « le rôle de lecteur est joué sur le plan historique et individuel de façon très variable, selon les dispositions générales et les connaissances préalables du lecteur⁸. » Cette attention accordée à la compétence est d'autant plus pertinente que le public plumesque est très diversifié. Entre un public jeune ou peu cultivé et les intellectuels « radio-canadiens », par exemple, il y a souvent tout un monde. Différentes personnes feront différentes lectures d'un même poème et, si nous pouvons concevoir que certaines trahissent l'esprit du texte, il n'est pas exclu que plusieurs soient tout à fait acceptables bien que diversifiées. Nous croyons que ces lectures potentielles peuvent servir à délimiter les contours du projet esthétique de Latraverse. À la suite d'Iser, Umberto Eco suggère quant à lui que le texte attend d'être interprété, qu'il est en fait « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir⁹. » Eco suppose qu'il « est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire¹⁰ » et que le texte « veut [laisser] l'initiative interprétative [au destinataire], même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante

⁶ Ibid., p. 41.

⁷ Dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, Pierre Bayard présente une théorie de la non-lecture dans laquelle il explique comment chaque lecture est unique et incomplète, le lecteur étant confronté à plusieurs lectures potentielles parmi lesquelles il puise les différents éléments de ce qui deviendra « sa » lecture.

⁸ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1985, p. 74.

⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*, Paris, Le livre de poche (Biblio essais), 1985 [1979], p. 63.

¹⁰ Idem.

d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner¹¹. » De fait, il est construit de manière à pouvoir être lu, même si c'est parfois au prix d'un effort soutenu de la part du lecteur. Les interstices qui le composent sont autant d'espaces qui lui sont laissés afin que ce dernier le complète et se l'approprie, bref, qu'il coopère à la création du sens. Comme Iser, Eco suggère que le « texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser¹². » Évidemment, bien qu'il s'agisse ici de lecteurs idéaux qui n'existent que théoriquement, rien n'empêche de croire que la majorité de ceux-ci possède les compétences pour accéder à une compréhension minimale.

Aux théories de la lecture d'Iser et d'Eco, nous ajoutons celle de Pierre Bayard sur la non-lecture. Si les deux premiers s'intéressent à ce que le destinataire parvient à lire, Bayard, lui, se penche sur tout ce qu'il ne lit pas ou lit mal. Cela nous semble essentiel dans l'étude de l'œuvre de Latraverse en raison, entre autres, de la réception, loin d'être unanime, à laquelle il a eu droit au cours de sa carrière¹³, mais également en fonction des récepteurs possibles, si différents les uns des autres, que nous avons mentionnés plus haut. En effet, chaque réseau de références, populaires ou savantes, constitue une barrière, un empêchement à la lecture. S'il est rare qu'un individu soit totalement incapable de comprendre un texte, il est improbable qu'il en perçoive toutes les possibilités. Ce qui est vrai de tous les lecteurs, incluant le public de Plume, c'est que « [n]ous ne gardons pas en notre mémoire des livres homogènes, mais des fragments arrachés à des lectures partielles, souvent mêlés les uns aux autres, et de surcroît remaniés par nos fantasmes personnels [...] »¹⁴. Il sera utile de garder en tête cette possibilité de non-lecture lors de notre étude, puisque celle-ci portera sur les différences entre les lectures possibles.

¹¹ Ibid., p. 64.

¹² Idem.

¹³ Plume Latraverse a, de manière générale, été plutôt bien reçu dans les journaux, alors que les radios l'ont, le plus souvent, évité. Évidemment, les exceptions sont nombreuses : Plume a eu droit à de très sévères critiques de la part de certains chroniqueurs, tandis que quelques chansons ont eu leur chance sur les ondes. S'il y a une certitude, c'est que les médias ont rarement été unanimes quant à l'accueil à réserver à cette œuvre.

¹⁴ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, p. 61.

Plume accorde rarement son appui à un groupe ou à une cause dans ses chansons, préférant se positionner contre ce qui ne lui convient pas plutôt que de manifester une adhésion quelconque, au point où ce contrisme peut sembler systématique dans sa pratique. On peut même considérer que ce désir d'antagonisme peut mener, dans certains cas, à une non-lecture programmée. Par son utilisation de l'ironie, Latraverse fait par exemple en sorte de déplaire à certains groupes et, ainsi, s'assure presque d'une lecture partielle, les personnes visées étant incapables de coopérer ou n'ayant tout simplement plus envie de le faire avec un texte qui se moque d'elles. C'est donc en ne perdant pas de vue ces possibilités que nous avons sélectionné les chansons les plus pertinentes pour notre analyse.

Le répertoire de Latraverse compte près de trois cents pièces dont l'écriture s'étend sur près de quarante-cinq années. Puisque nous croyons qu'une certaine dualité s'inscrit dans son projet esthétique entre les degrés de compétence des divers lecteurs anticipés, nous avons retenu, pour le premier chapitre, un certain nombre de pièces qui alimentent de différentes manières ce que nous considérons comme son art poétique. Dans le chapitre subséquent, nous avons ciblé des textes présentant un potentiel suffisant d'équivocité et en avons sélectionné dans lesquels se trouvent des barrières de lecture, qu'elles soient populaires ou savantes, afin d'illustrer de quelle façon deux lecteurs possédant des niveaux de compétence inégaux pourraient en arriver à des interprétations divergentes. Les textes retenus pour le troisième chapitre illustrent la façon par laquelle, au-delà des lectures potentielles, Latraverse s'efforce de brosser un portrait de l'humain ramené à sa plus simple expression, vu à la fois dans sa complexité individuelle et dans sa nature biologique et animale. De là, nous verrons comment l'auteur *joue* avec son public et comment il s'y prend pour qu'il ne reste, à la fin, qu'une seule étiquette : celle d'humain à part entière avec tout ce que cela comprend de bassesse et d'élévation. Cet art poétique et ces jeux de références se présentent sous des formes variées. Ils occupent parfois tout l'espace d'une chanson, parfois quelques vers seulement. L'analyse de textes brefs, possédant une autonomie relative, ne se fait pas comme l'analyse d'un roman et présente un risque de morcellement qui peut donner une impression d'échantillonnage. Nous privilégierons l'analyse de textes complets, chaque chanson formant généralement un tout cohérent dont les couplets se répondent les uns les autres, mais il arrivera, quand le contexte le justifiera, que nous n'utilisons que quelques vers pour appuyer la démonstration.

Par ailleurs, l'œuvre de Plume Latraverse déborde du champ musical¹⁵, mais nous choisissons de nous concentrer sur les chansons, lesquelles suffiront amplement à alimenter notre réflexion dans le cadre limité de cette étude.

Dans son œuvre, Latraverse brosse un tableau plutôt révélateur de son projet esthétique et, par le fait même, de l'auditeur qu'il espère pour ses chansons. Il revendique un certain nombre de filiations musicales ou littéraires par des hommages et par des parodies dans lesquels l'intertextualité guide ou égare le lecteur. Il y a là matière à réflexion, puisque, venant d'un artiste fortement contestataire, la revendication d'une parenté artistique peut sembler inusitée. Nous verrons comment cette pratique trouve sa place dans l'ensemble du répertoire plumesque. En bon portraitiste, Latraverse montre, peint et crée une réalité tout en pointant du doigt ce qui le dérange. De manière plus générale mais aussi plus systématique, il s'applique grandement à montrer, ou plutôt à *monstrer* la vie qui l'entoure. Il évite le pittoresque pour plutôt attirer l'attention sur le côté difforme de la société, et privilégie le versant sombre, ridicule ou tout simplement laid de la vie. Même lorsque la situation pourrait paraître heureuse, Plume résiste mal à l'envie d'ironiser et de rendre les bonheurs ridicules, voire futiles. En fait, on remarque chez lui une forte tendance à s'opposer, lui qui n'hésite jamais à écorcher une élite qu'il se plaît à détester, alors qu'il n'épargne pas pour autant les classes dites populaires. À l'écoute des chansons de Plume, l'auditeur ne peut demeurer impartial et c'est un peu malgré lui qu'il se voit dans l'incapacité de prendre position, car ni le narrateur des textes ni le groupe visé, en fin de compte, ne semblent mériter son appui. Cette incapacité à se joindre à un des groupes présentés dans telle ou telle chanson est sans doute le point central de l'esthétique plumesque, chacun terminant la course isolé. Bref, nous pouvons constater qu'à travers son œuvre, Latraverse pose les assises d'une esthétique qui semble privilégier l'exclusion provocatrice, une certaine violence et la *monstration*, mais que ces dernières ne sont pas des fins en elles-mêmes. Elles sont plutôt les moyens utilisés par l'auteur pour lutter contre l'isolement.

¹⁵ Latraverse a publié, en plus de ses albums de chansons, trois romans et des recueils de chansons : *Contes gouttes ou Le pays d'un reflet*, Montréal, VLB éditeur, 1987 (roman), *Pas d'admission sans histoire*, Montréal, VLB éditeur, 1993 (roman), *Striboule*, Montréal, VLB éditeur, 1995 (roman), *Joyeux Gustave, Noël! (Le party des orphelins)*, Montréal, VLB éditeur, 1996, *Cris et écrits (dit et inédits)*. *Plume la traverse – l'époque*, Verchères, Éditions Rebelles, 1983 (recueil de textes divers). À ces titres s'ajoute la publication de partitions de ses chansons et le recueil (presque) complet de ses chansons paru chez Typo, qui sert de référence pour les textes de Plume Latraverse dans ce mémoire.

Sa fascination pour la laideur du quotidien s'inscrit dans un projet esthétique plus large. Latraverse annonce ses visées artistiques et les met en pratique en s'assurant de ne laisser personne de côté dans l'édification de son œuvre. Si certaines chansons sont plus accessibles et se laissent lire plus facilement, d'autres, contenant par exemple des références aux cultures populaires (Charles Trenet, Robert Charlebois, Renaud, musique traditionnelle, etc.) ou à des auteurs du XVI^e et XVII^e siècles (Rabelais et Cervantès), bénéficient d'une valeur ajoutée qui requiert un certain niveau de compétence de la part du récepteur pour être appréciées dans leur intégralité. Si l'on peut y déceler une autre tentative d'exclusion de certains auditeurs dont l'état des connaissances ne leur permettrait pas de saisir toutes les références, nous remarquons qu'aucune de ces chansons n'exige une lecture exclusivement savante ou populaire. En s'adressant simultanément à deux auditeurs distincts, ou à deux versants de l'expérience esthétique d'un même auditeur, il donne la chance à chacun d'apprécier son travail, mais il leur permet également de partager des interprétations perméables l'une à l'autre. Le lecteur étant, après tout, un être mouvant, il arrive qu'il fasse une lecture dans laquelle il saisit une partie des codes populaire et savant sans nécessairement les relever dans leur entièreté. Ainsi, bien que le texte puisse porter en lui des lectures précises, ces dernières ne se matérialisent pas toujours en totalité et, le plus souvent, c'est à une lecture partielle que les destinataires aboutissent.

Parmi les études portant sur l'œuvre de Latraverse, mentionnons celle de Mario Leduc¹⁶. Cette dernière explique l'esthétique plumesque, entre autres, par le renversement carnavalesque, principalement à partir des travaux de Mikhaïl Bakhtine. Sans rejeter complètement cette vision, nous la croyons incomplète en raison, notamment, du fait que Latraverse ne se contente pas de renverser les positions, puisqu'il faudrait, pour cela, qu'il détrône les personnes du *haut* pour leur substituer les personnes du *bas*. Ce n'est pas le cas. Chez Plume, tous les mouvements sont descendants, de sorte qu'il ne s'agit pas tout à fait d'un renversement. Personne n'est placé sur un piédestal, personne ne reçoit la bénédiction de l'auteur. Latraverse écorche, gratte les plaies et s'assure que chacun est ramené à sa dimension la plus terrestre possible, la plus humaine. Malgré ce rabaissement systématique, on remarque

¹⁶ Mario Leduc, *Plume Latraverse, masqué/démasqué*, Montréal, Éditions Triptyque, 2002, adaptation du mémoire de maîtrise de l'auteur déposé à l'UQÀM en 2000.

qu'une forme de rejet des catégorisations remplace l'identification à celles-ci. Il ne s'agit peut-être pas simplement de rejeter, mais bien de tout ramener à sa plus simple expression. En se positionnant *contre*, en systématisant le rejet, Plume fait le pari de ne rien accepter qui soit artificiel : il recherche l'authentique, le vrai. De fait, son entreprise en est une de morcellement, mais il semble vouloir diviser jusqu'à zéro. Latraverse brise les grands ensembles, puis s'attaque aux sous-ensembles qui résultent de ce fractionnement. Il s'en prend encore aux groupes qui subsistent jusqu'à ce qu'il atteigne l'asymptote, cette limite à partir de laquelle la division devient impossible ou, du moins, imperceptible. L'humain en tant qu'individu constitue cette limite, ce point final de la division. En excluant et en isolant tout le monde, il ne peut y avoir qu'un résultat : chacun se retrouve en périphérie, avec les autres, quand les ensembles éclatent. À ce moment, aucun fractionnement ne tient plus. La logique, paradoxale, est implacable : pour ne plus être rejeté, pour mettre fin à l'exclusion, il ne faut pas rassembler les humains, mais bien les séparer jusqu'à ce qu'aucun ne soit exclu. À ce stade, aucune distinction de statut n'existe : ni dominant ni dominé, aucune envie ni aucune jalousie possibles, aucune différence visible. Bref, ne restent que l'instinct de survie et les besoins primaires, lesquels sont les mêmes pour tous. C'est là, sans doute, que nous pourrions poser le doigt sur l'un des enjeux importants de l'esthétique plumesque. En fin de compte, ce ne sont pas les humains qui sont rejetés, mais bien leurs étiquettes, quelles qu'elles soient. En ce sens, son œuvre s'inscrit bien dans la mouvance contre-culturelle des années 1970.

Ainsi, nous chercherons à montrer que s'il n'écrit pas pour un public monolithique, Plume Latraverse n'en arrive pas moins à réunir, peut-être malgré lui, tous ses lecteurs potentiels en une seule communauté... du bas.

« *On est toute une gang de bâtards
Pis on est ben contents!*¹⁷ »

1. Une poétique de la bâtardise

L'institution n'a jamais su que faire de Plume Latraverse. L'ADISQ, qui récompense les artisans du monde musical québécois, a longtemps hésité avant de lui attribuer une étiquette. L'association l'a mis en nomination dès 1979 dans les catégories « Meilleur disque » et « Meilleure pochette », ce qui évitait alors d'avoir à spécifier le genre musical auquel appartenait l'artiste, tout en reconnaissant la qualité de son travail. En 1990, c'est dans la catégorie « Meilleur spectacle country-folk » que Latraverse est nommé, bien que le choix semble plutôt étrange quand on connaît un peu son répertoire. Amusante, cette nomination illustre bien le malaise qui subsiste au moment de comparer son œuvre à celle d'autres artistes au style plus conventionnel ou dont le travail est davantage reconnu au plan littéraire ou musical. Pour remédier à cette situation, et comme pour s'excuser de n'avoir jamais décerné de prix à ce « monument » de la culture populaire québécoise, l'ADISQ lui a remis, en 2002, le « Félix hommage ». Pour l'occasion, il n'a pas raté pas la chance de se moquer de la cérémonie, du prix et de la catégorisation des artistes. Acceptant humblement ce prix, qu'il a rebaptisé le « Philippe » dans son discours de réception, Latraverse a tout de même semblé touché que son labeur soit reconnu. Il a profité de sa présence au microphone pour renommer la catégorie – exprimant sa satisfaction de voir que l'ADISQ lui en a finalement trouvé une –, celle des « Vétérans », des « Old Timers ». Il semble que ce soit là le seul groupe auquel il accepte d'être associé, peut-être parce qu'il suffit d'avoir duré artistiquement pour y être admis par défaut. Autrement, Latraverse refuse les étiquettes et, dans son œuvre, combat avec véhémence toutes les factions qu'il croise¹⁸.

Pour arriver à délimiter son esthétique, nous montrerons dans un premier temps que l'œuvre de Plume Latraverse s'inscrit dans une logique de la bâtardise telle que décrite par

¹⁷ Michel Latraverse (Plume), *Tout Plume (... ou presque)*, Montréal, Typo poésie, 2014, p. 37.

¹⁸ Plume s'en prend entre autres aux syndicats (« La Descente aux enfers »), au patronat (« Chien fou »), aux factions politiques et sociales (« Rince-cochon »), aux religions (« Pas de quartier! ») et ainsi de suite.

l'historien et sociologue Gérard Bouchard. Pour ce dernier, la bâtardise, l'hybridité, caractériserait une partie de la production culturelle québécoise en ce sens que

[c]elle-ci éprouverait une forme de culpabilité et, pour se faire accepter, se censurerait, se ferait plus petite, donnerait dans l'autodérision, renoncerait à l'esprit de sérieux, etc. En somme, après avoir longtemps comprimé la culture populaire, la culture savante éprouverait maintenant du mal à s'en affranchir. Quant aux options ou tendances culturelles proprement dites qui occupent l'horizon actuel et sont susceptibles de prévaloir à court ou à moyen terme, on relève d'abord une vision très répandue selon laquelle l'avenir de cette culture tirillée entre son héritage et sa géographie conduirait vers le métissage (l'« hybridation ») aussi bien de ses différences internes et de ses références européennes que de ses voisinages ou appartenances continentales¹⁹.

Ainsi, Bouchard suppose à la culture québécoise un avenir métissé puisqu'elle se trouve à la jonction de différents courants culturels, savants et populaires, locaux et étrangers. Latraverse n'échappe pas à cette tendance de fond alors qu'il choisit de ne pas s'inscrire dans la mouvance majoritairement nationaliste des années 1970, moment où débute sa carrière d'auteur-compositeur-interprète. Plume reconnaît bien sûr qu'il ne s'est pas créé seul, qu'il doit une partie de lui-même à ceux qui l'ont précédé, mais il tient à ce qu'il s'agisse d'un choix, responsable, et non d'une fatalité. En outre, il précise à maintes reprises ses motivations artistiques, ses ambitions de créateur, que ce soit dans des bribes d'art poétique que l'on retrouve ici et là au fil de sa carrière ou par des allusions à son travail lors d'entrevues²⁰. Une fois que nous aurons brossé un portrait des prédécesseurs qu'il se reconnaît, nous isolerons certains motifs, certaines manières de faire récurrentes dans ses chansons, dont une tendance marquée à mettre en scène l'exclusion et la forte présence de la catégorie esthétique du laid outrancier. Latraverse, on le verra, a l'habitude de *montrer* le beau, c'est-à-dire qu'il semble se refuser à décrire positivement une situation. Il dénature, enlaidit, ridiculise, bref, il rabaisse constamment, souvent avec beaucoup d'ironie, ce qui entre dans son champ de vision. Il donne l'impression de vouloir entraîner l'univers entier des représentations dans la logique d'une bâtardise culturelle en rappelant à chacun que les allégeances relèvent toujours d'un choix qui doit être contextualisé et qui peut, à tout moment, être remis en question. Plume élit ses cibles : il questionne systématiquement les ensembles, les regroupements et les divisions.

¹⁹ Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau monde*, Montréal, Éditions du Boréal, 2001, p. 181.

²⁰ Évidemment, en près de cinquante années de carrière, les entrevues accordées par Latraverse sont très nombreuses. Parmi les plus récentes, citons l'excellente série documentaire réalisée par Mathieu Beauchamp, diffusée sur les ondes de la Première Chaîne de Radio-Canada à l'automne 2012 : Mathieu Beauchamp, *D'un Plume à l'autre*, Montréal, Société Radio-Canada, 2012.

Pourquoi le fait-il? Nous croyons que cette polarisation, si présente chez Latraverse, s'inscrit dans l'esthétique qui sous-tend son œuvre. C'est ce que nous essayerons de mettre en lumière dans ce chapitre.

Avant d'en arriver à la question de la division et de l'exclusion, nous commencerons par identifier les principaux choix artistiques et les enjeux esthétiques sur lesquels repose l'œuvre de Plume Latraverse. Voyageant entre deux cultures de langue différente, l'une chansonnière et francophone, l'autre rock and roll et anglophone, Latraverse choisit d'utiliser la langue française sans pour autant choisir de style musical spécifique. Pour ce faire, il s'inspire de ceux qui l'ont précédé; s'il s'identifie, entre autres, clairement à Charles Trenet, il ne renonce jamais aux genres musicaux américains découverts lors de son adolescence, tels le rock and roll et le blues. En outre, la langue sera toujours une préoccupation pour Latraverse, lui qui se méfie sans cesse des mots, du langage²¹. Malgré tout, c'est par cette langue française qu'il parvient à écrire et à exprimer sa singularité, et il invite chacun à faire comme lui : revendiquer ses propres sources. Il préfère l'individualité, la sincérité et l'intégrité au conventionnel moule social.

1.1. Filiations et partage

Au fil des années, à travers ses chansons, Latraverse a esquissé un portrait de son travail de chansonnier. L'analyse que nous proposons ne sera pas chronologique, parce que nous estimons que la poétique de Latraverse se présente de manière suffisamment cohérente tout au long de sa carrière pour être étudiée dans son intégralité sans égard aux dates d'écriture des textes. Son écriture évolue, certes, mais ses fondements apparaissent dès les premiers enregistrements et ne se démentent pas au fil des années. Sa réflexion sur le sujet arrive assez tôt dans son œuvre et se poursuit jusqu'à son dernier album paru à ce jour (*Plumonymes*, 2008). Dans cette première partie du chapitre, nous nous pencherons plus précisément sur les chansons « Francoricain et quart... », « Salut Trenet! » et « Le moins beau merle », dans lesquelles nous verrons que Latraverse ne subit pas ses influences, mais les choisit plutôt.

²¹ Le thème de la langue apparaît à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Latraverse. Il s'est questionné sur l'utilité des lois linguistiques dans « Histoire transparente » (1990) et a réfléchi à la précarité de sa langue dans « Le Mal du pays » (1990) ou à son état de « francophone bâtard » dans « Francoricain... et quart » (1984).

1.1.1. L'impureté dans la langue

Acteur de la contre-culture québécoise, Latraverse en partage bon nombre de présupposés, que le critique Robert Giroux résume en ces mots :

[la contre-culture] s'oppose à la culture officielle, institutionnelle, aux mains de l'économie et du pouvoir, jugée sclérosée, inutile ou aliénée/aliénante. Les armes principales de la contre-culture seront donc la création libre et sauvage, la critique systématique et vitriolante de toutes les institutions domestiques, bref le jeu et la dérision culturels.²²

Méfiant à l'endroit des structures établies, Plume s'en distancie dès qu'il en a l'occasion. Bien qu'il revendique une autonomie et une liberté totales dans la création, passant sans avertissement d'un genre musical à un autre, changeant de registre sans prévenir, il reconnaît qu'en tant qu'artiste, il ne s'est pas généré lui-même. À l'instar de nombre de créateurs proches de la contre-culture, il ne manque pas de souligner qu'il se trouve au croisement de plusieurs courants, comme l'écrit Frédéric Rondeau à propos de Michel Beaulieu, poète contemporain de Latraverse : « la communauté de ces écrivains ne repose plus tellement sur un partage de caractéristiques sociologiques ou sur une "fusion identificatoire" mais sur un état d'esprit, un "sentiment" diffus, fondé sur des filiations et des voisinages multiples, tantôt actuels, tantôt anciens, voire "anachronique[s]"²³ ». Il ne s'agit donc pas de s'inscrire dans une histoire littéraire linéaire, mais bien de s'inscrire dans la littérature en tant qu'acteur pertinent parmi d'autres. L'auteur n'a pas à poursuivre le travail de ses prédécesseurs immédiats, il a à créer une œuvre qui en côtoiera d'autres, anciennes et récentes, proches ou éloignées. En ce sens, la filiation chez Plume est esthétique et il se reconnaît parfois davantage dans des œuvres vieilles de cinq siècles qui l'aident à comprendre la condition humaine que dans les poètes québécois de la génération précédente. L'expérience vécue prime sur le territoire ou sur l'appartenance. Malgré tout, pour lui comme pour plusieurs autres, les considérations linguistiques et géographiques trouveront leur justification dans la réalité immédiate : Plume vit au Québec et sa langue maternelle est le français. Aussi universels que puissent être ses thèmes, il ne peut s'en approcher, les nommer, qu'avec *ses* mots. Les critiques Andrea Oberhuber et Richard Poulin, dans une étude comparée des carrières de Céline Dion et de Luc

²² Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson québécoise : la chanson western et la chanson contre-culturelle » dans Robert Giroux (dir.), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, p. 118.

²³ Frédéric Rondeau, *Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin* (2010), Montréal, Thèse de doctorat, Université McGill, p. 21.

Plamondon, formulent ainsi cette réalité : « Se réclamant d'une convergence entre européenité et américanité, les francophones d'Amérique du Nord se retrouvent au centre du débat sur les cultures métissées, polyglottes et hybrides²⁴. » De fait, la situation géographique du Québec en fait un territoire nord-américain, mais leur langue rattache les habitants de la province à l'histoire de la colonisation française. Pour l'auteur-compositeur-interprète, cela résulte souvent en un mariage entre une langue maternelle et un style musical dont les origines diffèrent, l'une française et l'autre, américaine.

Dans la chanson « Francoricain et quart...²⁵ », cette complémentarité est clairement exprimée dès le titre. En effet, qu'est-ce qu'un « Francoricain »? Mot-valise, ce terme marque très clairement l'appartenance à deux communautés, l'une linguistique, la francophonie, l'autre continentale, l'Amérique. Évidemment, l'américanité revendiquée ici ne saurait se limiter à sa dimension géographique, la dimension culturelle se superposant à celle-ci, tout comme l'héritage français est étroitement lié à la langue de l'auteur. À ces deux sources, l'auteur ajoute un « et quart... », soit une fraction et des points de suspension, laissant entendre qu'il porte en lui davantage que ces deux natures plus évidentes. C'est là un moyen d'ouvrir la porte à autre chose, à une source tierce mais indéterminée, comme pour rappeler que l'on est toujours le produit d'une multitude d'influences. De plus, connaissant le goût de Latraverse pour les jeux de mots et les calembours, il n'est pas interdit de soupçonner que l'homophonie avec le mot « écart » n'a pas échappé au chansonnier, d'autant plus que il s'agit en quelque sorte du sujet de la chanson. Quoi qu'il en soit, cette dualité est soulignée jusqu'à la fin, alors que le Je énonce successivement différents souvenirs de son enfance liés tantôt à son appartenance géographique, tantôt à sa langue maternelle.

L'énonciateur de la chanson fait d'abord l'inventaire de ce que contient son esprit :

Y a dans ma tête d'Américain du Nord
des gommes ballounes toutes collées qui s'étirent
qui ont passé leur jeunesse à entendre : Wo ho ho
ça r'mâche des vieux souv'nirs

Y a dans ma tête de francophone bâtard
des marshmallows d'collés entre les soupirs

²⁴ Andrea Oberhuber et Richard Poulin, « Popularité, identité et internationalisation : les phénomènes Plamondon et Dion » dans Stéphane Hirschi (dir.), *Les frontières improbables de la chanson*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, p. 347.

²⁵ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 204.

comme les premières caresses au son des : Wo ho ho
... et ça me fait sourire

L'américanité de Latraverse est liée à la musique qui a bercé son enfance, aux chansons à succès qui ont marqué sa mémoire. On pense d'abord aux chansons country dans lesquelles les monosyllabes des cowboys abondaient (« Wo! », « Yeah! », etc.), mais aussi aux plaintes des chanteurs de blues et, plus tard, aux chansons yéyés. Dans le second couplet, symétrique au premier, il n'a plus une tête d'Américain du Nord, mais bien une « tête de francophone bâtard ». S'il semblait confiant quant à son appartenance à la communauté américaine (au sens continental), il semble en être beaucoup moins assuré quand vient le temps de se définir sur le plan linguistique. Il est francophone, mais il n'est pas un « bon » francophone : il se considère comme un « bâtard ». Plume habite

un tiers-monde, en effet, mais moins par sa pauvreté que par son excentricité. En sorte que la pente et le deuil de ses deux univers de référence en fasse non pas un orphelin, qui serait voué éternellement au commentaire nostalgique et stérile d'une privation ou d'une absence, mais carrément un *bâtard* : ensauvagé comme au début (à l'image et dans le sillage de ses devanciers indigènes et européens), s'abreuvant à toutes les sources proches ou lointaines, mêlant et dissipant tous les héritages répudiant ses ancêtres réels, imaginaires et virtuels, il s'inventerait dans cette position originelle un destin original qu'il pourrait enfin tutoyer, dans l'insouciance des ruptures et des continuités²⁶.

Il en va de même pour sa langue, puisque son français n'est pas « pur », semble presque illégitime. Comme pour appuyer ses dires et prouver qu'il est un « francophone bâtard », dans le vers suivant, il y a des « marshmallows d'collés entre les soupirs ». La « gomme balloue » du premier couplet était peut-être un calque de « bubble gum », mais on y trouvait tout de même une volonté d'utiliser la langue de Molière. Ici, les « marshmallows » remplacent les guimauves et un certain malaise linguistique l'accompagne. C'est cependant de courte durée, puisque la bâtardise est associée à des souvenirs heureux, aux premières amours, aux « premières caresses au son des : Wo ho ho/... et ça [le] fait sourire ». Toujours, la musique, les chansons font partie des événements heureux et de l'identité du Je. Une ambiance musicale est associée à chaque moment important de la vie de l'énonciateur.

Finalement, c'est dans le troisième couplet que se fait la synthèse de tous ces éléments fondateurs. En effet, c'est à ce moment que Plume fait un examen de conscience :

Y a dans ma tête, mon cœur, mon âme, mon corps
comme un fantôme qui ne veut pas mourir

²⁶ Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau monde*, p. 182.

et qui fait : la la la la la la la
pour se faire retenir

(« J'ai un fantôme qui ne veut pas mourir... »)

La chanson se termine, comme c'est parfois le cas chez Latraverse, par un clin d'œil à un répertoire musical autre que le sien. Dans ce cas-ci, c'est à une chanson country²⁷ qu'est fait l'emprunt, quand Latraverse entame « J'ai un fantôme qui ne veut pas mourir... » Ce choix n'est certainement pas anodin, puisqu'il s'agit là d'un genre qui, au Québec, mêle depuis longtemps la culture américaine (celle des « cowboys ») à la langue française. Ainsi, après avoir admis l'impureté de sa langue, le chansonnier tente de se racheter en soulignant qu'il la porte en lui, entre autres par les chansons de sa jeunesse, et que ce « fantôme », qui habite chaque recoin de son être spectral, est là pour rester malgré toutes les influences auxquelles l'auteur fait face à chaque instant. Cette langue française dont il ne peut se séparer loge en lui, comme une hantise de laquelle il ne peut s'affranchir. Par ailleurs, la chanson à laquelle il fait référence en est une d'amour, où le « fantôme qui ne veut pas mourir » est une « raison d'aimer la vie ». En somme, Plume souligne le caractère ambigu de la langue car, malgré la pression que ressent l'énonciateur à son endroit, lui qui admet ne pas toujours respecter les règles normatives, la langue n'en conserve pas moins une aura positive puisqu'elle est liée à une forme de bonheur.

Sans renier son américanité, Latraverse rappelle que sa langue est précieuse lorsqu'il souligne qu'elle « ne veut pas mourir » en lui, qu'elle est intrinsèquement liée à son être et que, même s'il l'utilise d'une manière qui lui est propre et personnelle, il y tient. Il refuse de faire un choix entre deux cultures desquelles il est issu et, comme beaucoup d'autres artistes de l'époque, se donne le droit d'utiliser des textes français avec des styles musicaux qui ne sont pas nécessairement *traditionnels*. D'ailleurs, la question de la langue est présente dans de nombreuses chansons de Latraverse. Sans participer aux débats sur les registres de langue ou à ceux autour de la loi 101, il rappelle tout de même plus d'une fois l'importance de sa sensibilité à ce sujet. Dans « Un nerf dans la tête²⁸ » (1994), par exemple, il est question

²⁷ La chanson « Un amour qui ne veut pas mourir », interprétée entre autres par Renée Martel, est une adaptation française de la chanson « Never Ending Song of Love » du duo Delaney and Bonnie : Renée Martel, « Un amour qui ne veut pas mourir » sur l'album *Un amour qui ne veut pas mourir*, Spectrum, SPX-200, 1972.

²⁸ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 353.

d'« une langue que j'possède pas moi-même », alors que dans « Le mal du pays²⁹ », que nous analyserons plus en détail dans le troisième chapitre, il faut « préserver son jargon/en chantant des chansons ». Ainsi, la langue est toujours perçue comme un objet précieux qui, semble-t-il, peut nous échapper à tout moment et auquel il faut faire attention. Néanmoins, il n'hésite pas à se reconnaître une parenté avec un incontournable de la chanson française en la personne de Charles Trenet, lequel reçoit, fait inusité, un traitement unique – respectueux! – dans l'œuvre de Plume.

1.1.2. Une filiation exemplaire

L'énonciation d'une appartenance géographique et linguistique est peut-être un passage obligé au Québec et Latraverse, même si la chose est rare dans son œuvre, s'est prêté lui aussi au jeu. Dans cet esprit, il a annoncé ses couleurs en affirmant haut et fort que certains artistes ont eu pour lui une importance capitale. Entre autres, Charles Trenet s'est vu consacrer une chanson complète de Latraverse³⁰ : « Salut Trenet!³¹ » (1980). Dès le titre de la pièce, le ton est donné. Généralement avare de bons mots, Latraverse se laisse aller à exprimer sans équivoque son admiration pour l'œuvre du « fou chantant », le saluant amicalement au passage. Il s'amuse à reprendre le style de Trenet, un style simple, collé au quotidien et aux petits moments de bonheur de tous les jours. Pour plusieurs, le lien entre ces deux artistes ne semblera pas aller de soi. Pourtant, une écoute attentive des chansons de Trenet permet de constater que la joie et la légèreté du ton d'ensemble faussent quelquefois l'écoute que l'on fait de certaines pièces. Il suffit de penser, par exemple, à la chanson « Je chante » de Trenet, laquelle se termine tout bonnement par le suicide de l'énonciateur. De même, la chanson « Y a d'la joie! » se termine sur une journée grise alors que le narrateur se réveille de son beau rêve. Ainsi, on constate que la filiation de Trenet à Plume prend, entre autres, la forme de cette lucidité qui permet, la plupart du temps, de ne pas occulter l'un des deux côtés de la médaille.

²⁹ Ibid., p. 310.

³⁰ En plus de la chanson « Babine et Babin », de Latraverse, qui est un pastiche de la chanson « Débit de l'eau, débit de lait » de Charles Trenet, Latraverse a participé, en 1983, à un spectacle hommage au chanteur français dans le cadre du Festival Juste pour Rire de Montréal. Par ailleurs, sur l'album *Triniterre*, paru en 1970, on retrouve une reprise de la chanson « Boum! », de Trenet, telle qu'elle avait été modifiée par Hergé dans *Tintin au pays de l'or noir*.

³¹ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 113.

Dès le commencement de la chanson « Salut Trenet! », plusieurs genres musicaux sont évoqués :

Un cœur de rock
Noyé dans l'blues
L'esprit sucé par mille ventouses (c'est l'Amérique!)
Je gratte ma vieille guitare
En pensant aux fleurs du bel âge
Et j'aime me laisser bercer
Par les sentiers légers
De Charles Trenet

Les mots entre parenthèses sont prononcés avec un accent français pastiché, comme si Latraverse cherchait à semer la confusion quant à l'identité de l'énonciateur : s'agit-il de Latraverse ou de Trenet? Latraverse, on le sait, ne s'est jamais cantonné dans un genre en particulier, lui qui a, selon ses désirs, joué du rock, du blues, du jazz, des valse, du country, du rap, du folklore³², etc. Cela dit, le « Je » bien campé du vers suivant indique qu'il s'agit plus probablement de l'énonciateur de la chanson, puisque ce vers est entonné sur un air qui rappelle les belles années de la chanson française. D'ailleurs, tout de suite après, le nom de Charles Trenet est mentionné et le pastiche hommage commence réellement.

La chanson est syncopée, dansante, avec une alternance nette de temps forts et de temps faibles, à la manière de celles de Charles Trenet. Latraverse souligne plus loin dans le texte qu'il apprécie « [s]on p'tit swing à [lui] tout seul », en parlant de Trenet bien sûr, ainsi que « [s]a façon d'parler vite, vite, vite a'ec [s]a fine gueule/tout nostalgiquement ». Plume reproduit aussi la manière qu'a Trenet de passer d'un rythme accéléré à un rythme plus lent, procédé qui permet d'attirer l'attention de l'auditeur sur un ou des vers en particulier.

En outre, Latraverse multiplie les clins d'œil et les emprunts afin de bien marquer son respect des textes de Trenet :

Moi j'aime la poésie vivante
Les vieilles rues qui chantent
Les cabanes à moineaux
Moi j'aime siffler tes ritournelles
En lavant ma vaisselle
Les yeux dans l'lavabo

Nuages remplis de paysages

³² Quelques titres pour illustrer la polyvalence musicale de Latraverse : « Le rock and roll du grand flanc mou », « Jazzette », « Le blues de la bêtise humaine », « Valse clichée », « Tango Pital » et « Le Reel de St-Gnagna ».

De folies, de voyages
Sous des cieux toujours bleus
Même quand il pleut...

Moi j'aime les étoiles filantes
Quand c'est toi qui les chantes
Tout mélodiquement
Moi j'aime ton p'tit swing à toé tout seul
Ta façon d'parler vite, vite, vite a'ec ta fine gueule
Tout nostalgiquement

Ses textes sont de « la poésie vivante », alors que Plume énumère quelques images très concrètes comme des « rues », des « cabanes à moineaux », « le lavabo » et les tâches ménagères comme « lav[er] [l]a vaisselle ». De même, il ne se prive pas de rappeler quelques chansons précises de Trenet³³, notamment lorsqu'il parle des « cieux toujours bleus », de la pluie, des « étoiles filantes/quand c'est [lui] qui les chante », etc. Il va même jusqu'à citer littéralement une chanson de Trenet à la toute fin de la sienne lorsqu'il lance, sur l'air de l'originale : « Ménilmontant, mais oui madame... », tout juste avant de saluer directement Charles Trenet, sa « vieille branche ».

Cette poésie que Latraverse avoue aimer est liée aux choses simples, lesquelles foisonnent dans ses textes. Les tâches ménagères, les espoirs quotidiens, la routine, le banal se côtoient pour créer une trame complexe où les émotions les plus nobles naissent d'événements apparemment sans intérêt, mais qui constituent néanmoins la vie, l'incubateur dans lequel ces expériences voient le jour. La place de l'art au sein du quotidien est une des conditions du pragmatisme esthétique tel que défini par Richard Shusterman³⁴, qui a beaucoup réfléchi à cette question : « L'esthétique pragmatiste ne saurait accepter cette solution [la séparation entre *poiesis* et *praxis*] : puisqu'elle met l'accent sur le lien profond qui unit l'art et la vie, l'art doit servir d'outil permettant de structurer l'éthique et le style de vie individuel³⁵. » L'individu n'existe que dans le quotidien. Le sien. Autrement, il est un personnage. L'art fournit des outils à chacun pour mieux vivre, pour appréhender la vie. Illustrer le quotidien, le mettre en

³³ Voir entre autres les chansons « Les étoiles », « La pluie » et « Ménilmontant » dans Charles Trenet, *Y'a d'la joie : L'intégrale des chansons*, Paris, Éditions le Cherche-Midi, 2013, 1200 p.

³⁴ Comme nous l'avons expliqué en introduction, Richard Shusterman, philosophe états-unien, s'est intéressé à la question de l'art populaire et de l'effet esthétique, notamment en étudiant la relation entre l'art, la musique populaire, le corps et le mouvement. Pour notre étude, nous nous appuyons davantage sur l'analyse qu'il fait de l'art populaire comme véhicule de l'expérience esthétique.

³⁵ Richard Shusterman, « Pragmatique, art et violence : le cas du rap » dans *Mouvements*, no 26, mars-avril 2003, p. 117.

scène, c'est une manière pour Latraverse d'appriivoiser cette vie de tous les jours et de la rendre signifiante pour chacun en lui accordant une grande importance, en lui reconnaissant des lettres de noblesse. Il est si rare qu'il accorde quelque valeur à quoi que ce soit; il s'agit ici d'une appréciation sincère et centrale pour l'auteur. En effet, Latraverse a davantage de facilité à rabaisser, à ridiculiser qu'à encenser. Bien peu trouve rédemption à ses yeux, comme nous le verrons plus loin.

Mais, cette fois, en énumérant des objets et des situations banals comme des « cabanes à moineaux », en soulignant qu'il « aime siffler [les ritournelles de Trenet] », Plume se livre avec franchise à l'auditeur afin que ce dernier sache que c'est dans l'universalité du quotidien, dans ce que chaque humain doit accomplir chaque jour pour vivre, que réside, pour lui, le seul salut possible de la poésie. À propos de la poésie de Michel Beaulieu, Frédéric Rondeau fait ce commentaire qui peut s'appliquer à l'œuvre de Latraverse : « Attribuant une responsabilité à la littérature, le poète rapproche constamment l'art et la vie à travers la forme du témoignage³⁶. » En rapprochant l'art et la vie, le poète accole une valeur esthétique à cette dernière, mais aussi une valeur effective à l'art, lequel acquiert le statut d'expérience *réelle*. Plus loin, Rondeau ajoute que « [t]émoigner pour le poète ne signifie pas tant transmettre une parole *vraie* que décrire ou relayer une expérience banale telle qu'appréhendée par un individu quelconque – lui-même³⁷. » L'expérience, même banale, demeure une *expérience* et le poète se pose en organe transmetteur pour rendre compte d'une manière de la vivre telle qu'elle peut exister pour cet « individu quelconque ». Pour sa part, Latraverse ne crée pas des héros, mais bien de tels *individus quelconques* qui vivront, de manière tout aussi quelconque, donc universelle, des expériences humaines au quotidien.

Comme nous avons pu le lire dans la chanson « Francoricaïn et quart... », Latraverse semble accorder une grande importance à la simplicité, à ce qui rassemble les êtres dans leur intimité, soit la langue, les chansons que l'on siffle ou les pensées qui viennent à l'esprit dans la solitude du quotidien. Cette simplicité transcende les divisions et ne relève pas des groupes, mais bien des individus considérés individuellement. À mesure qu'on s'approche des actions simples, de ces actions qui répondent à des besoins primaires, on constate que les humains se

³⁶ Frédéric Rondeau, *Le manque en partage*, p. 55.

³⁷ *Ibid.*, p. 56.

ressemblent davantage qu'ils diffèrent. Latraverse a pu être inspiré par bien d'autres artistes au cours de sa vie, mais aucun autre que Trenet n'a eu droit à un tel hommage de sa part. S'il y a d'autres *salutations* dans l'œuvre de Plume, elles sont généralement discrètes et prennent davantage la forme de clins d'œil³⁸ que de déclarations en bonne et due forme comme c'est le cas ici.

1.1.3. L'impossible choix

Le grand écart évoqué dans « Francoricain (et quart...) » entre la culture de masse états-unienne et la culture francophone qui existe au Québec trouve son illustration la plus convaincante dans la chanson « Le moins beau merle³⁹ » (1981). On y rencontre un auteur-compositeur-interprète exposé à différents genres musicaux, qui exige haut et fort le droit de ne pas choisir l'un ou l'autre. Il y fait d'une certaine manière l'apologie des deux styles, la chanson française et le rock, et réclame le droit d'alterner entre les deux. À la fin, il situe l'enjeu de la composition de chanson dans une perspective sociale et expressive. Si beaucoup de textes de chansons peuvent être analysés pour eux-mêmes sans pour autant que l'analyse soit grandement modifiée par l'absence de leur partition musicale, cette chanson spécifique pose problème à cet égard, puisqu'elle oscille entre deux styles musicaux très différents. Le critique Gilles Perron identifie ce problème en soulignant que la publication du texte sans sa musique constitue, d'une certaine manière, une revendication littéraire de la part de l'artiste : « [E]n présentant des textes *amputés* de leur musique, les auteurs (et les éditeurs) présument que ceux-ci ont une existence autonome. Ils semblent, à cette occasion, vouloir obtenir une certaine forme de reconnaissance littéraire⁴⁰. » Publié, le texte de chanson se trouve diminué, aplani, alors qu'à l'écoute, la voix du chanteur et l'instrumentation ajoutent des nuances difficilement traduisibles à l'écrit. Dans cette chanson de Latraverse, on constate que le Je exprime sa lassitude d'être éternellement associé à la culture et aux festivités populaires :

Y a des moments où j'veux pus rien savoir du rock 'n' roll

³⁸ Au commencement de la chanson « Quatre ans après », on peut entendre deux voix hésiter entre écrire une chanson sur John Lennon ou sur Bill Haley, deux légendes du rock décédées, avant que Latraverse se mette à parler de la mort d'Elvis Presley. Ailleurs, nous retrouvons des allusions à Charlebois (« La marche des centenaires »), à Pierre Vallières (« Bordeaux Beach Blues »), en plus des emprunts à Villon, Rabelais, Verlaine, etc.

³⁹ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 124-125.

⁴⁰ Gilles Perron, « De la chanson à la littérature », dans *Québec français*, n° 119, 2000, p. 76.

J'trouve ça tannant et pis j'trouve l'auditoire pas tell'ment drôle
J'aurais l'goût d'entendre un p'tit air d'accordéon
Un coin d'ciel bleu à prendre, sous le couvert d'une chanson

Le premier vers est éloquent : « Y a des moments où j'veux pus rien savoir du rock 'n' roll ». Tout au long de la chanson, Latraverse se livre à un va-et-vient entre un son plus lourd, à la manière rock and roll, avec guitares électriques, batterie et distorsion, et un son plus mélodique, plus léger, à la manière de la chanson française. Lassé du rock, l'auteur avoue avoir parfois envie « d'entendre un p'tit air d'accordéon/Un coin d'ciel bleu à prendre, sous le couvert d'une chanson ». Ces deux vers sont chantés doucement avec une orchestration plus acoustique, juste avant qu'un rythme rapide et des arrangements électriques reprennent le dessus. Plume poursuit ainsi : « Mais aussitôt, j'me fais r'piler d'ssus par le rock 'n' roll/J'ouvre la radio, j'ai l'rock au cul jusque dans l'fond d'ma piaule ». De fait, il souhaiterait parfois s'éloigner du rock and roll, se laisser bercer par une musique plus mélodieuse, mais ce genre musical est partout autour de lui. Par la radio, il entre chez les auditeurs et ne leur laisse aucun moyen de s'en échapper. Toute la société est baignée de la culture de masse américaine et il peut en effet être ardu, voire impossible, de se soustraire à l'influence de cette dernière. Comme si c'était une obligation, le registre langagier change quand Latraverse parle du rock et chante sur un rythme accéléré, la trivialité reprenant également sa place par l'utilisation d'un registre de langue populaire.

Au milieu de la chanson, le chansonnier brise le rythme des deux premiers couplets pour préciser ses attentes. Il cherche une musique « pour [s]e détendre », qui « respire normalement », par opposition au rock and roll qui commande une puissance vocale, une énergie violente que ne requiert pas une chanson dont l'intérêt serait davantage poétique que musical :

Quèqu' chose comme :
Une musique légerte
Un texte ben fait'
Pis un p'tit quèqu' chose de vivant
Qui vient jouer avec le vent
Ça vous débloque...
D'une tonne de rock
Un p'tit air d'amour
Beaucoup d'humour
Une coup' de bouteilles pis de verres
Qu'on boit pour oublier l'hiver
Les cœurs collés

Pour s'réchauffer... les pieds dans l'poêle

Cette énumération des attentes de Plume en matière de composition, touchant les effets anticipés du texte, illustre bien la volonté de l'artiste de ne pas négliger la poésie et la mélodie au nom d'une révolte plus brute ou d'une mode qui ne ferait que passer. En mentionnant la mélodie, « Une musique légère », avec une faute assumée afin de rimer avec « texte ben fait' », Latraverse s'inscrit dans son texte comme un être sensible qui n'utilise pas la chanson uniquement pour crier ses dégoûts, mais aussi comme support à sa poésie, sans pour autant réussir à renoncer totalement à son penchant pour l'énergie du rock. En effet, tout juste au milieu de l'énumération, on trouve le vers « D'une tonne de rock », lequel est chanté, comme d'autres vers de la chanson, plus énergiquement, à pleins poumons, sur un tempo accéléré, et accompagné d'une instrumentation électrique amplifiée, avec distorsion. Ainsi, même quand c'est pour décrire le type de chansons qu'il apprécie à certains moments, Plume ne peut résister à un instinct rock, lequel provient d'une partie de ses racines musicales nord-américaines, lesquelles s'imposent malgré lui. La fin de la description met l'accent sur les relations humaines au sein desquelles la chanson trouve sa place : l'amour, l'humour, l'alcool et l'affection, le tout en bonne compagnie, sont les conditions qui doivent présider à l'écoute ou à la composition d'une chanson.

En créant un univers fictif dans lequel évoluent des personnages cohérents expérimentant des émotions ou des désirs transférables – n'importe quel humain pourrait les vivre –, Plume refuse le confinement de l'art. Cette position trouve une résonance dans les travaux de Richard Shusterman, ce dernier soutenant que « l'art est de toute évidence une partie de notre vie, une forme particulièrement vivante de notre révolte, et non une pure imitation fictionnelle du réel⁴¹. » De fait, loin de séparer l'expérience artistique de l'existence physique, Shusterman les rapproche en rappelant que l'un est dans l'autre et que « l'expérience de l'art est une jouissance à la fois du corps et de l'esprit⁴². » L'effet esthétique est non seulement intellectuel, il est aussi ressenti physiquement, l'œuvre d'art engendrant les mêmes émotions que l'expérience *réelle*. À l'écoute de la chanson, alors que Latraverse alterne entre deux styles musicaux, l'un violent et électrique, l'autre doux et acoustique, l'auditeur ne peut que ressentir cette dualité de l'effet esthétique, puisque les thèmes chantés et

⁴¹ Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, p. 86.

⁴² Idem.

la musique s'arriment afin de créer une réaction à la fois cognitive – on comprend ce qui est dit – et physique, puisque le corps n'est pas dans les mêmes dispositions lorsqu'il entend une musique légère et un chant presque *a capella*, ou un son lourd et électrique avec distorsion. Dans le premier cas, l'attention est portée sur les paroles tandis que le corps ne craint pas d'être assailli par une salve électrique de sons parfois discordants. Dans le second cas, l'attention porte davantage sur la musique, puisqu'à tout moment les guitares, les percussions ou les basses peuvent prendre le dessus et rendre les textes inaudibles.

La chanson se termine sur un couplet où l'auteur invite ses auditeurs qui sont « écœurés d'[se] baigner dans [leur] rock 'n' roll » à l'accompagner « au fond d'[s]a poubelle de tôle » d'où il leur chantera des chansons plus douces, des chansons à texte telles qu'il en a fait l'éloge tout au long de la pièce qui s'achève.

Cette première approche des textes de Plume Latraverse nous a permis d'identifier deux influences importantes pour l'artiste, soit celle de la culture américaine, à laquelle il lui est presque impossible d'échapper, et celle de la chanson française. Empruntant, pastichant, parodiant différents artistes tout au long de sa carrière, des poèmes de Villon et Verlaine aux chansons de Chuck Berry et Elvis Presley, en passant par celles de Charles Trenet ou de Charles Aznavour, on peut dire que Plume ratisse large et n'hésite pas à puiser à toutes les sources pour trouver sa voie (et sa voix). Il n'est assurément pas le seul artiste à reconnaître qu'il se trouve à cheval sur plus d'un courant artistique, mais sa manière de mettre l'accent sur ce qu'il rejette de l'un comme de l'autre plutôt que sur ce qu'il s'approprie le distingue de plusieurs de ses contemporains. Revendiquant la posture du bâtard, de l'impur, décrite par Gérard Bouchard, il se pose en seul responsable de ce qu'il est devenu, des choix qu'il a faits, bien qu'il reconnaisse être le produit de plus d'une influence et qu'il revendique le droit de ne pas se cantonner dans un style musical ou un autre. Ces filiations sont exprimées à travers certaines pièces qui jalonnent la carrière de Latraverse, lesquelles constituent également, à différents degrés, ses arts poétiques. De la sorte, en plus de donner des indices quant à ses origines musicales, il indique quel chemin il tente de suivre à travers son œuvre chantée alors qu'il fait allusion à la conduite de son métier d'artisan de la chanson dans plus de quatre-vingts textes tout au long de sa carrière.

1.2. Trouver le beau

Plume Latraverse sait d'où il vient – il a choisi ses « racines » –, mais il sait également quelle direction il entend donner à son œuvre. Ne se contentant pas d'évoquer ses origines artistiques, il énonce aussi quels sont ses objectifs en tant qu'artiste, quelles sont ses ambitions. Dès ses débuts, Latraverse a commencé à glisser parmi ses chansons des titres dans lesquels il exprime une vision de son métier de chansonnier. Nous verrons notamment comment, malgré le fait qu'il aime les mots, il se méfie de l'utilisation intéressée qu'on peut en faire. Au-delà du désir d'utiliser une langue qui est sienne dans des textes qu'il écrit, il dévoile la manière dont fonctionne, selon lui, son processus créatif. Il porte un regard souvent juste sur son œuvre, sur sa production, en reconnaissant ses forces et ses faiblesses, ses tics et ses préférences. Nous avons pu constater que Latraverse manifeste à différents moments de sa carrière un intérêt pour la vie ordinaire, pour les drames de tous les jours et la misère de chacun, trait qui peut par moments rappeler certains aspects de l'œuvre de Charles Trenet. Cet attachement à la simplicité est accompagné d'une méfiance à l'endroit de tout parasitage susceptible de nuire à la communication. Cela révèle d'ailleurs une certaine ironie quand on sait que Latraverse parasite souvent lui-même ses propres chansons en brouillant les pistes, en se faisant l'avocat du diable ou en tentant de provoquer une réaction de l'auditoire. Cette pratique a plus d'une fois nui à la réception de son œuvre.

1.2.1. L'instrumentalisation des mots

Sur le deuxième album de Plume Latraverse, *Plume pou digne* (1974), on trouve la chanson « Encore des mots⁴³ » (1974), dans laquelle l'auteur partage une certaine perplexité quant à la valeur réelle qu'il faut accorder au langage, à cause des effets pervers que celui-ci peut avoir sur la communication. L'énonciateur se demande ce qu'il peut attendre des mots. Tout le monde les utilise, mais de quelle manière? Au fil de cette chanson, il passe de la méfiance au dégoût, puis à la résignation : ces mots sont les seuls qu'il a. La pièce s'ouvre sur le titre « Encore des mots », comme s'il y avait là un trop-plein de verbiage. Cette formule sert, habituellement, à exprimer une incrédulité devant des promesses qui risquent peu d'être tenues. D'ailleurs, les vers suivants sont sans équivoque à cet égard :

⁴³ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 25.

Encore des mots
Qui veulent pus rien dire
Encore une batch de vieux souv'nirs
Encore des mots
Quand y a tell'ment d'aut' choses à faire
Que d'garrocher son dictionnaire

Les mots ne « veulent plus rien dire » et sont associés à une « batch de vieux souv'nirs ». C'est donc dire que la langue a déjà servi à dire quelque chose, mais que cette époque est révolue; les mots ne disent « plus rien ». Ils ont eu leur pertinence, mais dans le passé. Ils ne sont plus que des vocables vides de sens que l'on utilise pour remplir l'espace, puisque même s'ils ont perdu leur sens, ils sont présents, inévitables. En fait, Latraverse ne fait que confirmer son intérêt pour le concret. Les mots doivent se rattacher à ce qui est vivant et non servir à créer une impression calculée, factice. Il rejoint par là Shusterman qui affirme que le surcodage et l'esthétisme exagérés éloignent l'art de l'action. À propos de T. S. Eliot posant un regard critique sur un jeune poète, le philosophe écrit :

Mais la traduction artistique raffinée, ou l'esthétisation de ce contenu [le questionnement de l'artiste devant une situation problématique], détourne l'attention des racines du problème, qui exige d'être résolu dans la vie et non dans une œuvre. L'art révèle ici une de ses apories, dans la mesure où il nous distrait des problèmes précisément en attirant notre attention sur eux⁴⁴.

L'œuvre expose, crée l'expérience humaine. L'« esthétisation » peut jouer un rôle de révélation, d'éclairage, mais elle ne devrait pas empêcher le destinataire de saisir comment l'œuvre se rattache au réel. L'art, pour Shusterman, révèle une expérience qui doit trouver sa résolution dans la vie. Si l'esthétisation est trop prononcée, il y a un risque que le récepteur se sente dépassé et ne sache plus comment *recevoir* l'œuvre. À moins qu'il s'agisse de l'effet recherché par l'artiste, ce qui nous semble limiter la portée d'une œuvre, il est souhaitable que celle-ci puisse être reçue et interprétée par le lecteur. Bref, il faut que son effet puisse dépasser les limites physiques de l'œuvre, laquelle doit présenter et représenter, produire un effet que le lecteur pourra intellectualiser. De son côté, tout au long du texte, Plume rappelle que les mots sont sans effet, mais il s'entête tout de même et refuse de mettre fin à sa chanson tout en sachant qu'il utilise ces mêmes mots auxquels il tente de retirer toute valeur effective. Le premier couplet se termine sur ces vers : « Encore des mots/Quand y a tell'ment d'aut' choses à faire/Que d'garrocher son dictionnaire ». Une fois de plus, il met en parallèle la valeur de

⁴⁴ Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, p. 134.

l'action concrète et la futilité des mots. Cette précision, par contre, permet de nuancer la position de l'artiste en ce sens que ce ne sont plus les mots à proprement parler qui sont problématiques, mais bien le fait de les lancer, de les « garrocher » à partir du dictionnaire sans choisir, sans réfléchir.

Dans cette optique, le commencement de la strophe suivante est éclairant :

Tout l'monde veut blower tout l'monde
Faut toujours charrier plus loin
(Au lieu d'prendre ça comme ça vient)
On parle d'une même longueur d'onde
Jusqu'à c'qu'on comprenne pus rien
Fa qu'on r'met tout ça au lend'main

Ces vers confirment qu'au-delà des mots, c'est à leur utilisation que Latraverse s'en prend. L'attaque n'est pas dirigée contre le vocabulaire, mais contre la possibilité, toujours présente, que les mots servent à manipuler la réalité, à tromper, à obtenir quelque avantage indu. L'auteur généralise l'insulte et adresse son reproche à « tout l'monde ». Personne ne semble à l'abri de la tentation de « blower » et de « charrier plus loin », comme si le principal problème résidait dans le fait que les gens évitent de s'exprimer clairement et simplement, davantage que dans leur incapacité à se montrer sous leur vrai jour. C'est à la stylisation – au surcodage, dirait Shusterman – qu'il s'attaque, bien plus qu'aux locuteurs eux-mêmes. Il ne s'agit pas nécessairement d'une stylisation littéraire, mais bien de l'absence de sincérité de ceux qui se cachent derrière des artifices langagiers pour paraître autres qu'ils ne sont réellement. En cela, Latraverse n'est pas différent d'autres artistes qui lui sont contemporains, comme nous pouvons le constater à la suite de Frédéric Rondeau :

L'époque [de la fin des années 60 et du début des années 1970] est en effet à la méfiance envers la bourgeoisie et les conventions. Écrire, plus que jamais, équivaut à proscrire la littérature « déjà en place, nationale, rationnelle, [la] poésie lyrique, [le] roman réaliste ». Contestant l'autorité des écrivains plus âgés, les tenants de la nouvelle écriture et la contre-culture s'attaqueront aussi à l'institution littéraire (son enseignement, ses critiques)⁴⁵.

Pour ces artistes, appartenir à la contre-culture, c'est s'opposer à ce qui éloigne la culture du commun des mortels, telle une utilisation excessive d'effets stylistiques. Cette méfiance est dirigée vers l'utilisation de procédés formels qui auraient pour conséquence de réserver la compréhension d'un texte aux seuls initiés possédant la compétence pour interpréter telle ou telle œuvre.

⁴⁵ Frédéric Rondeau, *Le Manque en partage*, p. 25.

La suite du couplet permet d'ailleurs de comprendre que, par la simplicité de l'expression, c'est une harmonie d'ensemble que souhaite Latraverse : « On parle d'une même longueur d'onde/Jusqu'à ce qu'on comprenne plus rien/Fa qu'on r'met tout ça au lend'main ». Le premier de ces trois vers laisse entendre que la compréhension mutuelle est possible, mais que l'usage que l'on fait du vocabulaire complique tout et que, pour cette raison, on en arrive à ne plus se comprendre. La seule option qui subsiste est de remettre la vraie communication à plus tard et, donc, de s'isoler les uns des autres jusqu'à ce qu'on réessaie, ultérieurement, de se comprendre. Dans le dernier couplet, les mots deviennent des entités autonomes qui semblent s'imposer, alors que l'auteur souhaite terminer sa chanson et passer à autre chose :

Encore des mots
Faudrait ben finir
C'te p'tite chanson qui veut rien dire
Encore des mots
Qui s'pavanent sans vouloir se taire
En compliquant l'vocabulaire

Tout au long de la chanson, la répétition du titre « Encore des mots » crée l'impression qu'ils sont en nombre infini, que leur poids est écrasant. En fin de parcours, en plus de souligner qu'il ne s'agit que d'une « chanson qui veut rien dire », légère et sans profondeur, Latraverse rappelle que c'est en raison de leur quantité que les mots finissent par nuire à la communication en multipliant les possibilités interprétatives pour les interlocuteurs. Au fond, qu'est-ce que « compliqu[er] l'vocabulaire », si ce n'est créer des mots, des appellations, des noms et des catégories, bref, des séparations entre les interlocuteurs? Plume semble désirer un peu de silence, un peu de calme, mais les mots « s'pavanent sans vouloir se taire », sans céder de terrain à quoi que ce soit d'autre qu'à une communication vide et superficielle.

Bien qu'il entretienne une méfiance à leur endroit, Latraverse a choisi de persévérer et d'utiliser les mots afin de bâtir une œuvre volumineuse au sein de laquelle ils ont évidemment leur place. Il reste à voir quelle est cette place, quel rôle devront jouer ces mots afin de créer une œuvre cohérente et signifiante, même si la communication reposant sur ceux-ci paraît risquée et peu fiable. Le passage d'une culture orale à une culture écrite fait d'ailleurs l'objet d'une chanson où il est question de ce que l'écriture a apporté à l'humanité. Dans cette chanson, « Depuis qu'elle marche à pied⁴⁶ » (1998), Plume écrit :

⁴⁶ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 391-392.

depuis qu'elle marche à pied
depuis qu'elle jette ses mots sur du papier
[...]
elle n'a pas réussi à penser plus loin que son corps
pour prouver son humanité

Ainsi, malgré son élévation intellectuelle, malgré tous ses dictionnaires, l'humanité n'a pas réussi, par l'esprit, à s'éloigner de ce qu'elle a d'animal, de terrestre. La communication à l'aide de mots, donc, ne constitue pas à elle seule une garantie de salut. Il faudra aller chercher plus profondément dans ce que ces mots expriment pour arriver à en tirer quelque bénéfice. La primauté du corps et de tout ce qui s'y rattache est une des marques de commerce de Latraverse et lorsqu'il présente son métier d'auteur, cette dimension ne saurait être exclue.

1.2.2. Des images qui s'imposent

L'œuvre de Plume Latraverse comporte plusieurs chansons qui font directement allusion au métier de chansonnier et à la pratique de l'écriture. C'est toute une poétique qui se dessine alors, qui nous permet de mieux comprendre le regard que porte l'auteur sur son travail et quelles sont ses visées. Le répertoire plumesque est parsemé de nombreux fragments d'art poétique, et il serait impossible d'en faire une étude exhaustive sans créer une impression de fractionnement. Cependant, une tendance générale, déjà effleurée plus tôt, ressort de ces réflexions. Latraverse est méfiant à l'égard des étiquettes socialement imposées, celles qui relèvent du jugement et de la pression des groupes, mais il fait preuve d'une grande indulgence envers les individus eux-mêmes et leurs expériences les plus personnelles, parce qu'elles sont aussi les plus universelles. De plus, il a choisi de créer en français, mais pas dans un français international. Son français est celui de la familiarité, celui de ceux qui n'entrent pas dans les cercles fermés de ce que Plume considère comme la société bien-pensante. Dans la chanson « Tête fromagée⁴⁷ » (1982), cette préférence pour la simplicité – et le bas corporel⁴⁸ – est confirmée. Latraverse y esquisse une description métaphorique de ses réflexes artistiques, et il tente de définir la place qu'il croit occuper dans l'univers musical québécois.

⁴⁷ Ibid., p. 156-157.

⁴⁸ Ce qui relève des fonctions biologiques du corps constitue le bas corporel et peut prendre différentes formes : langage scatologique et utilisations d'images liées à la sexualité, rappel du caractère fini et éphémère de la vie. Le bas est donc associé aussi bien à une certaine position (plus près du sol) qu'à sa situation dans la hiérarchie quand il est opposé à l'élévation intellectuelle ou spirituelle.

La chanson commence par un décompte des temps, comme le font parfois les chanteurs rock, mais Latraverse se sert plutôt de ces nombres pour compter au sens littéral du mot :

1-2-3-4 poteaux, un fond d’cour pis des cordes à linge
V’là tout c’qui m’faut pour faire trois tours dans mes méninges
Pis prendre ma guitare spontanément par le cou
Pour la gratter sur mes genoux

De fait, pour lui, l’inspiration ne vient pas de thèmes *nobles*, mais bien de l’image toute simple composée des éléments d’une arrière-cour comme il en existe des milliers. Les « cordes à linge » rappellent les tâches quotidiennes, la vie ordinaire et les nécessités hygiéniques. Rien de très prestigieux, il faut en convenir. Pourtant, Latraverse indique qu’il s’agit de tout ce dont il a besoin pour que son cerveau s’active et que la chanson naisse dans sa tête.

De fil en aiguille, il poursuit en mettant l’accent sur la facilité de la création :

Ç’a pas d’bon sens – ah! Mes amis! un rien m’inspire
Chus comme le vent, une mouche suffit à m’faire partir
Maniaque au point d’en v’nir à trouver ça obscène
De gratter ma guitare sur scène

Il lui en faut peu pour être inspiré et, à l’instar du vent, le « faire partir ». De cette aisance lui vient une certaine pudeur, lui qui finit par « trouver ça obscène/de gratter [s]a guitare sur scène ». Cette gêne s’explique au fil des couplets alors qu’une analogie prend place entre la prestation musicale et les plaisirs solitaires, comme si l’œuvre créée était inutile, stérile, sans fécondité. Bien qu’enregistrée huit ans après « Encore des mots », la chanson « Tête fromagée » est elle aussi marquée par la vigilance de Latraverse à l’endroit des zones grises de la langue, dont la maîtrise est pourtant essentielle à la création d’un objet artistique qui, semble-t-il, est condamné à la futilité, à n’être qu’un divertissement. Dans la pratique, plusieurs commentateurs ne considèrent pas la chanson comme un art à part entière, mais bien comme un « art mineur, alors qu’il s’agit d’envisager un *art nouveau*⁴⁹ » qui naît de la rencontre de trois éléments – texte, musique et interprétation. À propos de la valeur des œuvres, Shusterman écrit que « [la] conception selon laquelle les objets posséderaient une valeur fixe et inaltérable constitue précisément le préjugé dont l’art nous émancipe, puisque “la preuve du pudding est bel et bien dans le fait qu’on le mange”, et non dans une “règle a

⁴⁹ Stéphanie Hirschi, *Jacques Brel – Chant contre silence*, Paris, Librairie Nizet, 1995, p. 31.

priori” ou dans un quelconque principe critique⁵⁰. » La valeur de l’art réside donc pour lui dans l’effet produit et non dans divers critères d’évaluation objectifs, mesurables, quantifiables. Le « pudding » existe parce qu’on peut le manger et qu’il entraîne une série de réactions dans le système digestif. En ce qui concerne l’art, c’est l’expérience engendrée, l’émotion produite qui fait foi de son existence. Pour Plume, l’art se doit d’être universel, et c’est par la satisfaction des besoins du public que se mesure sa réussite. Quand ce dernier parvient à mettre le doigt sur ce qui est partagé par tous, malgré les distinctions d’ordre social, économique ou autre, l’objectif est atteint. L’œuvre de Latraverse trouve sa pertinence dans son public, dans la satisfaction esthétique que ce dernier y trouve, dans les émotions qu’il réussit à faire naître, même lorsque le chansonnier lui-même n’est plus convaincu de sa légitimité.

Par ailleurs, comme pour s’excuser de faire perdre son temps à l’auditeur, Plume rejette la faute qui lui incombe en tant qu’auteur-compositeur de la chanson :

Des voix qui m’transpercent les oreilles
Me disent qu’y faut qu’ça sorte pareil
Même si j’pense qu’ça devient cochon
Même si tout l’monde m’prend pour un con
La main serrée autour du manche
Avec tous les organes qui m’démangent
Les doigts à hauteur du nombril
C’t’exhibitionniste en maudit!

La création est ici associée aux besoins primaires et la chanson deviendra, en fin de compte, exhibitionniste. L’auteur s’en défend et dit que c’est plus fort que lui, qu’il devait le faire même s’il « pense que ça devient cochon » et que « tout l’monde [l]’prend pour un con ». D’une certaine manière, il indique par là qu’il ne cessera pas d’écrire ses chansons, peu importe la forme dans laquelle elles se présentent à lui, peu importe la réception à laquelle elles auront droit. De même, la chanson comporte une charge ironique lorsque Latraverse répond à ses détracteurs que ce n’est pas pour eux qu’il écrit, mais bien pour son propre plaisir et celui de ceux qui y trouvent satisfaction.

Le dernier couplet est résolument dirigé vers la critique et l’institution quand l’énonciateur répond à ses détracteurs que, même s’ils avaient raison, il ne se tairait pas :

⁵⁰ Richard Shusterman, *L’Art à l’état vif*, p. 38.

Que toutes vos pensées malicieuses
À mon égard sont judicieuses!
Je suis un être abject et mou
Et je vois du fromage partout (lâche le morceau!)
Mais cependant que mon ramage
Est aussi vil que mon plumage
Ben, si j'vois du fromage partout
J'vois les renards qui sont en d'ssous

Non sans un brin d'ironie, Latraverse souligne le caractère « judicieux » de leurs « pensées malicieuses » et il enchaîne en faisant un parallèle avec la fable de La Fontaine « Le Renard et le Corbeau », alors qu'il précise que si « [s]on ramage/Est aussi vil que [s]on plumage » et qu'il « voi[t] du fromage partout », il a tout de même remarqué « les renards qui sont en d'ssous ». Ainsi, il détourne la fable de La Fontaine où le renard flatte le corbeau afin d'emporter son fromage et transforme les flatteurs en dénigreur. Là où le plumage du corbeau était « beau », celui de Plume est « vil ». Le chanteur lie lui-même son apparence physique, son image de chanteur vagabond, à son art qui, pour plusieurs⁵¹, ne peut qu'être malpropre et dénué de réelle valeur artistique. Cependant, les « renards » ont besoin de lui pour les mêmes raisons, soit profiter de son labeur, qu'ils peuvent utiliser, juger, critiquer. Son travail leur sert de matière pour effectuer le leur. La chanson se termine sur une phrase non chantée où Latraverse dit : « Moé pis ma grand' gueule... » Par ces mots, il s'adresse un reproche désillusionné, comme s'il s'en voulait de ne pas arriver à « jouer le jeu » et à s'autocensurer afin de plaire à tous, à un public plus distingué, ou tout simplement de ne pas être capable de passer outre ces attaques malignes sans répliquer.

Richard Shusterman rappelle que le philosophe John Dewey insistait « sur l'*inéluçtable objectivation*, sur la nécessité d'un objet suffisamment palpable et qualitativement efficace pour guider et structurer une expérience esthétique.⁵² » Shusterman comme Dewey semblent s'accorder sur le fait qu'une des fonctions de l'art consiste en l'objectivation, en l'abstraction d'une situation particulière pour en faire ressortir l'essence, la nature propre afin de la rendre recevable et assimilable pour l'ensemble des spectateurs (ou lecteurs et auditeurs). Dans

⁵¹ En 1974, Arthur Piché, critique à *La Presse*, écrit par exemple à propos de Plume Latraverse : « On dirait que certains Québécois ne semblent à l'aise que dans la médiocrité », alors que son homologue Mireille Simard du *Devoir* écrit : « Ceux qui aiment Plume le vénèrent sans doute pour les mêmes raisons qui font que je ne peux le supporter. Pour moi, le seul fait d'écouter ses albums relève de la plus authentique torture. » (Cités par Mario Leduc dans *Plume Latraverse, masqué/démasqué*, p. 31.)

⁵² Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, p. 48.

« Tête fromagée », Latraverse met l'accent sur ce qui le pousse à écrire, mais aussi sur le regard qu'il porte lui-même sur sa production artistique. En indiquant que ce sont les choses simples de la vie qui lui fournissent la matière première de sa création, puis en s'excusant presque de n'être pas capable de se taire, il oriente la réflexion et pose les assises de sa poétique. Loin de considérer qu'il n'est pas noble de traiter du quotidien, Plume reconnaît que l'expérience extraordinaire réside souvent dans les actions banales. En outre, il se positionne vis-à-vis d'une industrie en laquelle il n'a visiblement pas confiance, lui qui semble agacé par les commentateurs aux « pensées malicieuses » qui jugent sévèrement son œuvre pour gagner en notoriété au lieu de simplement détourner le regard.

1.2.3. Les objets de beauté

Si le quotidien intéresse Plume, c'est qu'il permet au « beau » de survenir. Pour nous, le beau rejoint l'effet esthétique que Shusterman attribue à l'art :

[...] la valeur fonctionnelle de l'art ne réside pas dans une fin particulière et spéciale, mais dans la satisfaction globale de la créature vivante, d'une part grâce à l'aptitude qui est la sienne à servir une multiplicité de fins, et d'autre part par un enrichissement de notre expérience immédiate, qui nous stimule et nous vivifie, nous aidant ainsi à réaliser nos projets. L'art possède donc à la fois une valeur fonctionnelle et une fin intrinsèque⁵³.

Dans cette optique, l'art sert à satisfaire le besoin de ressentir ou, du moins, de s'exercer à ressentir ce qu'une situation donnée, illustrée par l'œuvre d'art, peut nous apprendre sur notre propre existence. Pour reprendre les mots de Shusterman, nous dirions que l'art possède une valeur « fonctionnelle » en ce qu'il permet de *vivre* une expérience esthétique réelle et effective pour qui sait reconnaître ce qu'il partage avec l'énonciateur d'une œuvre et faire preuve d'empathie à l'égard des personnages, qui représentent des humains comme lui. De plus, si la réception d'une œuvre est efficace, le lecteur aura acquis quelque chose de sa lecture : il sera détenteur d'une expérience nouvelle à partir de laquelle il pourra désormais aborder sa propre existence. La fin intrinsèque de l'art réside dans le fait qu'il se suffit à lui-même; il existe indépendamment de tout le reste parce qu'il est complet, parce qu'il contient tout ce qui est nécessaire à la création d'un univers à part entière.

Latraverse n'est pas minimaliste, mais il sait que l'émotion ne requiert pas de grandes mises en scène. C'est dans les événements les plus banals que se vivent très souvent les

⁵³ Ibid., p. 26-27.

expériences les plus signifiantes. La chanson « Faux dur (... et trouble-fête)⁵⁴ » (1982) illustre bien cette réalité. Plume y raconte un moment entre amis. Le tout débute alors que les discussions vont bon train. Deux inconnus s'imposent et se joignent à eux, ce que les compères finissent par accepter un peu à contrecœur. Soudain, « d'un geste un peu trop long/L'un d'eux mouille de sa bière » le pantalon du narrateur, ce qui déclenche presque une bagarre. Cependant, « dans un sursaut salutaire », le Je choisit de « calmement [s]e rasseoir à [s]a place ». Il ajoute que dans le passé, il aurait certainement « soul'vevé [l'intrus] par les dents/Pour le grafigner su l'ciment », mais que ce soir-là, il a fait un autre choix. Mais c'est la finale de cette chanson qui apporte un éclairage sur l'esthétique plumesque :

Entre les pleurs des petits enfants
Et les p'tit vieux intransigeants
J'me disais : Pourquoi m'énerver?
C'est rien qu'une bande dessinée

Qu'c'est déjà assez dur de naître
De trembler, pis de disparaître
Qu'vaut mieux s'en sortir de bon ton
En en faisant une belle chanson

De ces vers, deux éléments peuvent servir notre analyse. D'une part, on remarque la narration d'une situation désagréable afin d'en tirer une bonne histoire à raconter, de même qu'une réflexion intéressante sur l'anecdote vécue. D'autre part, quand le narrateur se positionne entre les « petits enfants/Et les p'tits vieux intransigeants », il ne s'exclut pas. Pour ce faire, il lui a fallu ratisser très large, de l'enfance à la vieillesse. La dernière strophe rappelle le combat quotidien que chacun mène pour sa survie, parce que « c'est déjà assez dur de naître/De trembler pis de disparaître ». Toute l'existence est ramenée au simple verbe « trembler » et la mort n'est rien de plus (ou de moins) qu'une disparition. Latraverse s'impose ici un devoir d'indulgence qui nécessite que l'on ne s'arrête pas à ce qui cache l'humain, mais à ce qui, justement, en fait un humain : ce tremblement, ce désir de survivre jusqu'au lendemain. Citant de nouveau John Dewey, Shusterman rappelle que « [l']expérience esthétique est marquée [...] par une inclusion plus grande de tous les facteurs psychologiques qui sont présents dans l'expérience ordinaire, et non par leur réduction à une réponse unique⁵⁵. » L'art permet au

⁵⁴ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 160-161.

⁵⁵ Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, p. 34.

récepteur de vivre différentes situations complexes au contact des œuvres et, par le fait même, d'acquérir une connaissance personnelle d'expériences qu'il n'a pas vécues réellement.

Cette capacité de l'humain de se projeter dans un personnage fictif ou dans une situation inventée lui permet de s'approprier un savoir et une sagesse qui lui auraient échappé autrement. De fait, l'anecdote racontée par Plume, à première vue sans importance, met en scène un narrateur qui, capable de se projeter dans une situation qui n'est pas encore arrivée – une réaction violente en réponse à « [...] une simple gorgée d'bière/Qui s'rait tombée un peu d'travers » –, choisit de se rasseoir afin de ne pas « [...] gâcher toute sa fin d'semaine ». Le Je élargit cette expérience toute simple « en en faisant une belle chanson. »

Nous croyons que ces quelques vers contiennent, d'une certaine manière, toute la conception plumesque des accidents divers de l'existence quotidienne, alors que l'indulgence trouve sa place et est justifiée par le fait que chacun, sans exception, fait son possible pour survivre, et que cela mérite en quelque sorte un minimum de respect. En cherchant à dépeindre l'expérience humaine, Latraverse oriente ses choix en fonction de leur beauté, c'est-à-dire qu'il privilégie les situations qui provoquent un effet chez le lecteur, des images auxquelles ce dernier peut s'identifier, même si elles sont parfois déplaisantes. L'objectif est donc d'atteindre un équilibre entre le général – ce qui concerne tout le monde – et le particulier – ce qui touche chacun dans sa singularité.

1.3. Montrer le beau

De ce désir de monstration, nous tirons le verbe « montrer », qui peut aussi bien renvoyer à l'action de « montrer » qu'au fait de rendre « monstrueux ». Nous concevons l'objet de beauté comme ce qui produit une réaction chez le destinataire, ce qui réussit à provoquer une émotion réelle à partir d'une création artistique.

Sans prétendre à une quelconque objectivité, Latraverse choisit souvent un angle de vue sous lequel l'humain ne paraît pas à son meilleur. Parce qu'il n'est pas indifférent envers ses contemporains, Latraverse parvient à magnifier ce qui, en eux, est monstrueux. René Audet, qui s'est penché sur la question de la représentation du monstre en littérature, suggère que « [l']investissement émotif fait en sorte que l'interprétation proposée du personnage perd toute neutralité, bâtissant de toutes pièces une figure monstrueuse à partir d'un donné pourtant

peu marqué par des signaux tératogènes⁵⁶. » Pour qu'un personnage soit monstrueux, il n'est pas toujours nécessaire que sa description en fasse un tel être. Parfois, le contexte, l'évaluation que l'on fait de sa morale ou de ses actions suffit à disposer le lecteur de telle manière que le personnage lui paraisse monstrueux. Le ton utilisé, les champs lexicaux priorisés, l'instrumentation, même, dans le cas d'une chanson, peuvent avoir un effet tératogène. « Montrer » la réalité, accuser le trait, c'est peut-être ce que Plume Latraverse fait le mieux. Il cible un état des choses, un trait de caractère, un comportement, puis il en fait une chanson dans laquelle le personnage (ou la situation) est représenté dans toute sa *bassesse*, dans toute son animalité et sa mécanique. On n'y trouve pourtant que des traits humains, naturels et universels, mais l'effet de saisissement demeure. L'auditeur peut être décontenancé, car il ne peut se dissocier complètement de cette figure, puisqu'à l'instar de Térence, rien de ce qui est humain ne saurait lui être étranger. Cependant, Plume n'est pas mal intentionné, il ne tente pas de discréditer ses personnages. Il attire l'attention sur des travers, s'attaque aux distinctions sociales, culturelles ou politiques, etc. Bref, il se méfie de ce qui est introduit par l'homme, de ce qui n'est pas inné et naturel. Pour lui, il n'y a de place pour l'indulgence que lorsque la situation échappe au contrôle de l'humain, qui est alors forcé malgré lui de composer avec une situation qu'il n'a pas choisie.

Le citoyen moyen a tendance à détourner le regard devant des réalités déplaisantes, mais il sera fasciné par le récit de telles histoires à la télévision ou dans les journaux. C'est ce que fait Latraverse quand il aborde des sujets plus ou moins marginaux (sexualité, inégalités sociales, etc.) dans son œuvre. Par le choix des thèmes, il crée le monstre en le rendant visible comme tel aux yeux du lecteur ou aux oreilles de l'auditeur. Toujours selon René Audet,

[l']examen des lieux de la monstruosité a révélé avec force que le personnage décrit n'est pas statutairement monstrueux : le langage a une incidence sur la réalité des individus logiques mobilisés par la fiction. Il s'agit là d'un premier indice de la *performativité* du langage : certains énoncés transforment l'ordre des choses par l'action même qu'exerce leur énonciation⁵⁷.

Les mots ne servent pas qu'à décrire; ils conditionnent également le récepteur. Ils forcent une lecture précise, désirée, orientée. Dans le cas qui nous intéresse, ce que Latraverse pointe du doigt serait sans doute passé inaperçu, n'eût été son regard et le vocabulaire ou le ton

⁵⁶ René Audet, « Lieux et pragmatique de la monstruosité dans la prose d'Éric Chevillard », dans *Tangence*, numéro 91, 2009, p. 16.

⁵⁷ Ibid., p. 20.

emprunté. Le recours à l'ironie, à l'antiphrase, à la caricature et à un ton moqueur sont tous des éléments qui concourent à créer le monstre : rien ne saurait être désirable dans ces conditions.

René Audet souligne que

[c]es textes [qui mettent en scène des monstres] illustrent comment le quotidien ou des scènes singulières sont susceptibles de révéler des réalités monstrueuses. La monstruosité se caractérise par un rapport conflictuel impliquant le plan éthique, perceptuel ou thymique – c'est dire à quel point elle ne constitue pas un état de fait, mais résulte d'une évaluation, d'un jugement⁵⁸.

Ce jugement, Plume ne s'interdit pas de le porter sur le monde. Il semble se faire un point d'honneur à trouver l'élément discordant, la tare cachée afin d'en révéler les rouages et ainsi exhiber ce qui ne fonctionne pas. De l'incohérence, de l'injustice et de ce qui ne peut être avoué, Latraverse tire ce qui fait réagir et ce qui est partagé parmi les humains. Il fait mentir l'adage qui veut que l'on est toujours seul dans le malheur.

1.3.1. Détournement

Dévoier la beauté est, nous l'avons dit, une constante chez Latraverse. À la lecture d'un poème qui pourrait trouver rédemption à ses yeux, il s'attelle par exemple à en faire un objet bizarre, pervers, voire risible. Ainsi, cet auteur-compositeur-interprète, qui n'a enregistré que peu de reprises dans sa carrière, s'est permis la reprise intégrale d'un poème de Verlaine sur l'album « *Chansons nouvelles* » (les guillemets faisant partie du titre, comme pour rappeler que leur nouveauté est toute relative). La pièce s'intitule « Variations sur les "Soleils couchants" de Verlaine⁵⁹ » (1994) et il s'agit, au-delà de la mise en musique d'un poème comme l'avaient fait par exemple Brassens et Ferré, d'une reprise et continuation iconoclaste du texte du « poète maudit ». Du moins tel est ce que le titre permet de lire explicitement. Mais il faut signaler que l'intertextualité peut parfois poser problème, puisque la compétence du lecteur compte pour beaucoup dans sa capacité à relever l'emprunt, comme l'écrit Tiphaine Samoyault :

La référence, aussi bien que l'allusion et le plagiat, constituent souvent des intertextes ambigus. Leur repérage dépend de la culture et de la sagacité du lecteur, ce qui rend la relation intertextuelle aléatoire. [...] Parfois, les marques d'hétérogénéité peuvent venir de la syntaxe et

⁵⁸ Ibid., p. 14.

⁵⁹ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 359-360.

du style, ce qui facilite le repérage, mais d'autres fois, le « fondu » atteint toute la matière du texte⁶⁰.

Il est des cas, nous en verrons dans le deuxième chapitre, où les références intertextuelles sont minces, courtes ou tout simplement si bien intégrées au texte qu'elles sont peu apparentes. À moins de bien connaître l'œuvre d'origine, il est peu probable que le lecteur discerne l'intertextualité. En d'autres occasions, la relation est visible, que ce soit souhaité ou non par l'auteur, et le lecteur n'a pas à déployer un aussi grand effort pour jouir de la valeur ajoutée par l'emprunt. Dans le cas de cette chanson de Latraverse, la clef est donnée d'entrée de jeu, le titre orientant d'emblée le lecteur vers la référence littéraire. Celui-ci s'attend à une relecture d'un poème de Paul Verlaine. De plus, le changement de registre de langue à l'intérieur de la chanson permet à l'auditeur d'avoir une bonne idée de la frontière entre le texte du poète français et la partie ajoutée par le chansonnier québécois.

Dans le premier couplet, Latraverse chante le poème complet de Verlaine en ne modifiant que la versification, transformant les vers pentasyllabiques pour en faire des décasyllabes, plus adaptés à la musique et permettant à Plume d'en dire davantage dans les couplets ajoutés. Le poème passe alors de seize vers pentasyllabiques à une chanson de trente-deux décasyllabes. Si, abstraction faite du découpage des vers, la partie « reprise » est fidèle au texte original de Verlaine, la suite se révèle plus parodique, la « mélancolie des soleils couchants » faisant place à un amour interdit entre un élève « de troisième année (B) » et « mad'moiselle Giselle, la maîtresse d'école ». De fait, de la douce mélancolie évoquée par Verlaine, le récit glisse lentement vers des souvenirs enfouis au plus profond de la psyché du Je. Les « étranges rêves comme les soleils/couchants sur les grèves, fantômes vermeils/défilent sans trêve », de sorte que les souvenirs remontant à la surface paraissent incontrôlables.

La suite, d'ailleurs, semble n'être qu'une énumération de souvenirs plus ou moins malaisés liés à ces amours de jeunesse. Sa maîtresse, écrit Latraverse,

Veut tout arranger selon son loisir
me fait m'allonger pour son bon plaisir
et me fait manger tout ce qu'elle désire :
j'affronte les dangers, elle n'a qu'à choisir
Je gobe tout pour elle : des mots, du cognac
des bibites à ailes et tout l'bric-à-brac
des vers, des saut'relles, j'en ai plein mon sac!

⁶⁰ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, Paris, Nathan, 2001, p. 37.

Si je mange mes s'melles, elle mang'ra mes claques

S'il n'obtient pas ce qu'il attend, lui, de cette relation, il promet, écrit-il, une réaction violente. Ses efforts, à son sens, ne doivent pas être vains et il n'entend pas rentrer bredouille après avoir satisfait les caprices de son amie. Dans cette optique, Latraverse renverse totalement – suivant une logique que nous avons déjà décrite – la situation du poème de Verlaine, lequel évoquait la beauté et la douceur de la mélancolie, alors que le chansonnier avoue qu'une telle mélancolie le ramène davantage à des attentes déçues qu'à un moment de grâce. Il fallait s'y attendre, puisque même les mots de Verlaine prennent, inévitablement, une tout autre coloration dans la bouche de Plume Latraverse. « Les mots d'autrui, écrit Bakhtine, introduits dans notre discours, s'accompagnent inmanquablement de notre attitude propre et de notre jugement de valeur, autrement dit deviennent bivocaux⁶¹. » Les signifiants des autres, une fois que l'on se les approprie, sont augmentés de nouveaux signifiés et sont alors teintés d'une expérience nouvelle. S'ils conservent quelque peu de leur esprit saturnien, les mots de Verlaine acquièrent chez Plume une teinte ironique, un peu ridicule même, alors que les souvenirs deviennent de plus en plus dégradants et renferment, jusqu'à un certain point, une violence qui semble tue depuis longtemps.

Le dernier couplet est fait de l'entrelacement de deux discours, comme si deux couplets se chevauchaient. Une première voix décrit une maîtresse idéalisée, alors qu'une deuxième voix semble commenter les dires de la première. La description, assez poétique au départ, devient de plus en plus caricaturale à mesure que le couplet progresse :

S'il est une maîtresse à imaginer
La plus fine maîtresse qu'on puisse trouver
celle dont les caresses restent à deviner
quand nos maladresses ont tout à prouver
c'est cette maîtresse aux mains satinées
celle qui nous dresse à la main levée
de celles qui nous tressent notre destinée
et dont les deux tresses nous font tant rêver
Et l'on vient vers elle sans qu'elle nous racole
Elle nous ensorcelle et qu'on soit damnés
cette demoiselle qui pose des colles
si ses étincelles n'ont pas fait planer
nous donne des ailes quand elle caracole
toutes les parcelles de nos cœurs panés
mad'moiselle Giselle, la maîtresse d'école
et notre âme pucelle de troisième année (B)

⁶¹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 269.

La seconde voix adopte un ton plus sérieux dans les premiers vers du couplet (« La plus fine maîtresse qu'on puisse trouver/quand nos maladresses ont tout à prouver »), pour se conclure par une caricature sans équivoque lorsqu'est précisé le fait que la chanson traite des amours troublées d'une « âme pucelle de troisième année (B) », la mention du « B » soulignant à grands traits le caractère un peu niais de l'élève, prouvant du même coup que le dégénéré ressent, comme tout le monde, les émotions les plus « nobles » et les plus universelles. L'élève devient un monstre puisqu'il est aux prises avec un sentiment hors-normes induisant un rapport conflictuel sur le plan éthique. Son amour ne peut être ni vécu ni révélé et doit, de ce fait, être refoulé.

Plume Latraverse utilise donc un poème de Verlaine duquel émane un sentiment de bien-être teinté de mélancolie pour en faire une chanson se terminant sur un malaise évident alors qu'il est fait mention de l'amour d'un élève pour son enseignante. Bien qu'il laisse planer le doute sur la concrétisation de cette relation, puisque les « caresses restent à imaginer », l'auteur n'en détourne pas moins le poème de son sens original pour en faire un texte dissonant, une « variation » qui ramène la mélancolie non pas aux désirs de l'âme, mais bien aux pulsions physiques et aux fantasmes inavouables d'un jeune garçon. Le détournement auquel s'adonne Latraverse n'est ni gratuit ni anodin. Le recours – ou le retour – au bas corporel et aux désirs physiques, s'il comporte sa part de comique et de provocation, sert davantage de lieu du commun, de base à laquelle on revient toujours et sur laquelle repose toute activité humaine. Le texte de Latraverse se pose ici comme un palimpseste de celui de Verlaine, duquel il propose une lecture collée au vivant, à l'animal humain dans ce qu'il a en propre. En cela, il rejoint Rabelais pour qui le rire revêtait une importance capitale dans la définition de l'humain et qui, parmi d'autres procédés, n'hésitait pas à recourir aux images scatologiques pour faire émerger le comique ou le tragique de la condition humaine. Plume se moque de la fausse noblesse que Verlaine accorde à cet état en le liant à des sentiments élevés, alors qu'une situation simple, voire risible, liée aux bas instincts, peut tout aussi bien l'engendrer. Au-delà du bas corporel, Latraverse se sert aussi de la violence, principalement verbale, pour faire rire, pour caractériser son espèce.

1.4. L'antagonisme à l'œuvre

L'opposition et la contestation jouent un rôle de première importance dans l'œuvre de Plume Latraverse. Ce dernier est peu enclin à complimenter ses contemporains, et leurs choix trouvent difficilement grâce à ses yeux⁶². De plus, il adopte le plus souvent une position ambiguë à leur égard en se tenant sur la mince ligne qui sépare l'accueil de l'autre de son rejet. Il suffit de penser à son apostrophe fameuse, « ma gang de ciboires! », pour s'en convaincre. D'un point de vue strictement commercial, il pourrait sembler contre-productif d'insulter son public. Pourtant, Plume le fait et la stratégie ne semble pas mal le servir. À la longue, cela s'est intégré à son image et s'est presque transformé en marque d'affection pour ce public qui lui est fidèle. L'invective, en fait, est une invitation, puisqu'elle appelle généralement une réplique. La chercheuse Marie-Hélène Larochelle s'est penchée sur la question de sa présence en littérature. Selon elle, le lecteur, dès lors qu'il se retrouve devant une situation conflictuelle, se doit de prendre position. Elle soutient que « [l']invective favorise cette action du lecteur, elle l'incite à s'appropriier le discours et à y prendre part. [...] Le locuteur violent attend une intervention de la part de l'agressé, et on peut aussi penser ce rapport au niveau de la relation entre l'auteur et le lecteur⁶³. » L'agression verbale est un acte significatif qui force la prise de position. Ou bien le lecteur la juge acceptable et se range du côté de l'agresseur, ou bien il est heurté par cette attitude violente et se solidarise avec la victime. Dans une situation comme dans l'autre, l'indifférence n'est pas favorisée par le texte. Cette technique d'écriture permet également de déstabiliser le lecteur, lequel sera par la suite plus disposé à se positionner. Chez Latraverse, la première chanson de son premier album contient le germe de cette posture équivoque qui caractérise toute son œuvre.

La chanson « Chez Dieu⁶⁴ » (1970) était à l'époque une sorte de tract publicitaire pour faire la promotion du bar dont Latraverse et quelques amis étaient les nouveaux propriétaires,

⁶² Un survol des titres des chansons de Latraverse permet par exemple de constater que le genre humain brille souvent davantage par ses défauts que par ses qualités dans le répertoire plumesque : « Les pauvres », « Le blues de la bêtise humaine », « Le joyeux misanthrope », « Le Tango des concaves », etc.

⁶³ Marie-Hélène Larochelle, « La pragmatique agressive » dans Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini (dir.), *Sens commun : expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, p. 121.

⁶⁴ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 17-18.

mais, loin d'être une joviale invitation, elle est aussi une dure charge, humoristique bien sûr, à l'encontre des clients potentiels de ce débit d'alcool.

Dès ses premiers vers gravés sur disque, Plume sème donc la confusion en appelant son public tout en l'insultant :

Bonsoir mesdames, mesd'moiselles et mes cieux
Mangez d'la marde et bienvenue Chez Dieu
Sortez vot' grass, on va s'faire un party organisé par la Sainte-Trinité

De fait, on oscille ici entre les salutations d'usage et les formules de politesse : « Bonsoir », « bienvenue », et l'attaque : « Mangez d'la marde ». Incapable de s'investir positivement dans la *relation* qu'il tente néanmoins d'établir, le chanteur invite ses hôtes et les invective du même souffle. Leur présence est nécessaire afin que l'émetteur puisse leur rappeler leur triste condition, qu'il puisse les invectiver en bonne et due forme. De fait, contrairement à la croyance populaire, le client n'aura pas toujours raison Chez Dieu, mais il y sera tout de même le bienvenu. Tout le monde le sera, d'ailleurs, puisque, par la suite, la chanson fait état des groupes visés par l'annonce du bar. C'est donc en insultant le client (et, par ricochet, l'auditeur) que Latraverse entre en scène. Loin de jouer le jeu de la séduction, c'est en l'avertissant dès le départ que le langage sera cru, que les conventions sociales seront bousculées et que c'est en attirant l'attention sur sa bassesse que le chanteur interpelle son public. Ce dernier n'a plus le choix : ou bien il déclare forfait, ou bien il demeure jusqu'à la fin pour ne pas laisser Latraverse l'emporter aussi aisément.

Sans gêne, Latraverse souligne que l'endroit n'est ni mieux ni moins bon qu'un autre, mais « aussi pire qu'ailleurs ». Ici, pas de hiérarchie entre les établissements, ils sont égaux, et ce ne sont pas des lieux propices à la réflexion :

Si vous cherchez une place intelligente
Pour vous taper une coup' de grosses 50
V'nez pas icitte [...]

Ces vers ont le mérite d'être honnêtes quant à la facture de l'endroit, mais il est indiscutable qu'ils donnent une image peu flatteuse du commerce. On suggère sans équivoque au client de passer son chemin s'il cherche un coin pour dissenter paisiblement, les échanges qu'on y entend ne se démarquant pas par leur haut niveau intellectuel. Le couplet se termine d'ailleurs par le rappel que Chez Dieu est un lieu de perdition comme tous les autres bars : « un vrai

joint à détournement d'mineurs ». À ce titre, les allusions aux activités illégales foisonnent dans la chanson alors qu'on exhorte la clientèle à sortir son « grass » et que dans une énumération des *services* offerts on mentionne des « bagarres variées », des « drogues en tout genre », des « toilettes courtoises », etc.

Avec autant d'allusions à des interdits, Latraverse se positionne clairement en marge d'une société qu'il juge bien-pensante. Par contre, pour lui, s'exclure du groupe des conformistes ne signifie nullement qu'il désire s'inclure dans le clan inverse, puisqu'il insulte sa clientèle potentielle. Le rejet d'un groupe ne se fait donc pas au détriment d'un autre, ce qui assure à Plume sa position rhétorique toute particulière. Quand il attaque un adversaire, l'attaque de l'allié n'est jamais très loin. Plume s'efforce de ne jamais se joindre à un groupe, quel qu'il soit. Toujours dans l'entre-deux qui le caractérise, il enjoint les exclus à s'approcher pour immédiatement les repousser :

Et si vous êtes de ces hosties d'cas rares
Que toués autres clubs ont câlissés dehors
V'nez donc nous voir pis on pourra toujours
Vous câlisser dehors à notre tour

Cohérent dans son indétermination, le chansonnier interpelle les exclus, et leur propose de passer Chez Dieu... pour pouvoir les « câlisser dehors à [son] tour », comme s'il s'agissait d'une méthode éprouvée pour accéder au club sélect des établissements ayant une liste noire. Une entreprise de démolition peut être observée chez Latraverse, lequel, tout en les interpellant, ne propose aucun asile à ces personnages que nul ne veut accueillir. Comme nous avons pu le constater, il n'épargne rien ni personne et tout, sous sa plume, devient une cible potentielle. On reconnaît là l'esprit de la contre-culture, poussé à son paroxysme, puisque Latraverse ne s'attaque pas seulement aux institutions, mais aussi à ceux qui s'attaquent systématiquement à elles. C'est le *système* dans son mode de relation qu'il n'accepte pas et auquel il s'en prend chaque fois qu'il en a l'occasion.

On oublie parfois que l'exclusion et le rejet sont indissociables de tout rapport d'identification, ce qui est représentatif de la logique d'ensemble du répertoire plumescue. Dès lors qu'on choisit un groupe, on en quitte un autre. Dans « Chez Dieu », Latraverse prend la mesure de cet écueil en renonçant à des rapprochements exclusifs avec un groupe privilégié. Cette idée de solitude et d'exclusion est très présente tout au long de la carrière de Latraverse.

Des chansons comme « Le joyeux misanthrope » ou « Le gros flash mauve », dans laquelle il répète qu'on « est toujours seul/même quand on l'est pas », mettent de l'avant cette impression de ne pas faire partie du groupe, de ne pas avoir de liens avec ceux qui l'entourent. Le lien social, en dépit de l'intérêt manifesté pour la festivité, devient foncièrement paradoxal.

Conclusion

Cette approche des textes de Latraverse nous a permis de faire quelques constats quant aux orientations que prend son œuvre. Nous avons vu que la « bâtardise » esthétique de son art, illustrée par l'hybridité de ses racines linguistiques et géographiques, de même que par le choix de ses influences, dont les chansons de Charles Trenet, se répercute dans ses textes. Les mots, s'ils sont le principal matériau de l'auteur, constituent un écueil auquel le chansonnier n'échappe qu'en se méfiant du langage, de ce qui peut en altérer la compréhension. Si les thèmes de son œuvre sont variés, leur traitement semble s'inscrire dans une logique de détournement et de monstration, allant parfois jusqu'à la caricature. L'expérience esthétique passe, pour Latraverse, par la laideur et le renversement des valeurs. De même, son antagonisme, qui s'appuie notamment sur l'invective, demeure un moteur important de ses chansons. Incapable de s'imaginer appartenir à un groupe, Latraverse reste dans la marge, à la frontière de toutes les catégories, cela afin de n'être récupéré par aucune d'entre elles. C'est dans cet espace imaginaire, semble-t-il, qu'il invite son public, qu'il l'attend.

Au-delà de sa poétique, l'œuvre de Latraverse, en raison entre autres de ses références intertextuelles, permet souvent des lectures variées qui dépendent grandement de la compétence du lecteur. Sans cette compétence, les lectures rendues possibles sont sans doute moins nombreuses et, faute d'être visibles, ces perspectives finissent inmanquablement par échapper à une partie du public. C'est donc dire que les auditeurs de Plume Latraverse ne reçoivent pas sur le même mode les mêmes chansons même s'ils en entendent toutes les paroles, toutes les notes. C'est à ces lectures distinctes que sera consacré notre deuxième chapitre, alors que nous étudierons les diverses postures qui s'offrent aux auditeurs-lecteurs de Latraverse.

2. Un texte, des lectures : décodage

Défendant une esthétique métissée, Plume Latraverse se pose en héritier d'une multitude de sources qui se croisent dans son œuvre et qu'il fait siennes en les recombinaut à sa manière. Ce travail d'hybridation donne lieu à tout un jeu de pistes, de références masquées que l'auditeur de ses chansons pourra trouver ardu à identifier. Latraverse s'adresse à un vaste auditoire qu'il est difficile de circonscrire en raison de la diffusion de masse qui prévaut dans l'industrie musicale, les disques, les spectacles et les radios portant son répertoire aux quatre coins du Québec. La chanson, composée d'un texte, d'une mélodie et d'une interprétation, est un art à la portée de tous et, peut-être pour cette raison, jouit rarement d'une grande considération auprès des institutions culturelles. L'artiste qui la pratique espère bien entendu être écouté, il souhaite que son œuvre circule. Dans certains cas, il désire aussi qu'elle soit reconnue en tant qu'art à part entière. Il s'agit là d'un équilibre difficile à atteindre pour quiconque refuse de sacrifier la popularité ou la valeur esthétique. Le critique Stéphane Hirschi décrit ainsi ce dilemme :

Si l'art du chansonnier réside dès lors dans sa capacité d'articuler toutes les composantes de son œuvre en vue d'une harmonie idéale de la réception, on peut de la sorte dissiper le malentendu qui nuit à l'image a priori d'une poéticité de la chanson en tant que telle : sa popularité. Or on a vu que la diffusion de masse, que les médias facilitent considérablement (micros, enregistrements, mais aussi radio puis télévision), s'est ainsi sensiblement accrue au moment même où la chanson reçue pouvait accéder au statut d'œuvre⁶⁵.

Pour bénéficier d'une réception élargie, il faut que la chanson soit accessible, qu'elle utilise certains codes connus des auditeurs. Pour être reconnue comme œuvre d'art, elle doit repousser les limites et les codes de l'histoire du genre et recéler une certaine originalité. Hirschi rappelle que ces objectifs ne sont pas contradictoires et qu'il est possible qu'une pièce plaise à un public étendu tout en constituant un travail esthétique valable. La nature de ce public fort étendu nous amène à nous questionner sur les éléments qui, dans l'œuvre de Latraverse, peuvent convenir à des auditeurs-lecteurs aussi diversifiés. À l'aide de certaines théories de la lecture (principalement les travaux d'Iser, d'Eco et de Bayard), nous insisterons sur le fait que le public est constitué d'individus possédant des niveaux de compétence inégaux et que chacun aborde les chansons d'une manière qui lui est propre. Là où elles font appel à un code plus savant, plus littéraire, le lecteur moins cultivé n'a pas entre les mains tout

⁶⁵ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel – Chant libre*, p. 41.

à fait le « même » texte que l'universitaire, de même que, lorsqu'il s'agit de références tirées de la culture populaire, l'érudit n'a pas nécessairement accès à la même œuvre que le récepteur moyen. Néanmoins, ces lectures, loin de s'opposer, se complètent et œuvrent ensemble afin d'alimenter le sens, afin de créer un effet esthétique dont profitent des lecteurs qui, malgré leurs compétences relatives, parviennent à se positionner à la jonction de ces états de culture.

2.1. Le genre de la chanson

Il est difficile de catégoriser la chanson à des fins d'études, parce qu'elle constitue un objet culturel hybride mêlant trois disciplines artistiques. Alliant texte, musique et interprétation, la chanson offre différents angles à qui souhaite lui accorder une attention particulière. Pour les littéraires, le texte revêt une importance indubitable puisqu'il relève du langage écrit et qu'il peut être analysé à l'aide des outils auxquels ils sont habitués. Cependant, que le contenu de la chanson soit plutôt narratif ou poétique, c'est au genre poétique qu'on l'associe spontanément en raison de la présence de traits formels relevant des conventions de ce genre (rimes, strophes, refrains et couplets, etc.). Dans un numéro de la revue *Québec français* portant sur la chanson, le critique Gilles Perron rappelle que cette dernière constitue un type de texte distinct du poème :

C'est pourquoi il importe de préciser, lorsqu'on s'intéresse à la chanson d'un point de vue littéraire, que le texte de chanson est un *texte poétique*, mais n'est pas un *poème*. Ce n'est qu'ainsi qu'on pourra lui rendre justice et apprécier les qualités d'une écriture qui s'inscrit en fonction d'une musique et d'une interprétation⁶⁶.

De fait, la chanson est un genre à part entière qui, s'il peut bénéficier des outils d'analyse littéraire, peut être considéré dans ses trois dimensions : le texte, la musique et l'interprétation. On ne reçoit pas la chanson comme on lit un poème, puisque son texte (écrit par un auteur) s'accompagne d'une musique (ou simplement d'un air, d'un rythme fixé par le compositeur) et que ces derniers font l'objet d'une interprétation particulière rendue par un artiste en performance.

⁶⁶ Gilles Perron, « Chanson et poésie », dans *Québec français*, no 119, automne 2000, p. 80.

L'interprétation est essentielle pour concrétiser l'actualisation du texte poétique en chanson. D'ailleurs, ce passage de la virtualité à la réalité contribue à faire de la chanson un genre populaire. Le chercheur Robert Giroux formule ainsi ce phénomène :

[l]a chanson est un texte d'abord *vocalisé*, destiné à l'écoute (et non à la lecture), nécessitant une performance d'interprétation. Comme elle est une pratique surtout populaire, s'adressant à un public assez large, elle doit être *simple*, simple dans ce qu'elle raconte, simple dans les jeux de répétitions qui facilitent sa mémorisation (rimes, refrains, reprises diverses); elle doit aussi être brève, concise, être une sorte de condensé [...]⁶⁷.

Ainsi, la chanson est populaire en raison de sa capacité à pénétrer toutes les couches de la société grâce, notamment, aux radios, à la vente de disques et à la diffusion dans les lieux publics. De plus, la simplicité relative de sa forme favorise sa mémorisation. La brièveté des pièces (autour de trois minutes, encore aujourd'hui, en raison de contraintes imposées par les moyens d'enregistrement limités du début du XX^e siècle), les rimes et les répétitions aident l'auditeur à retenir la chanson. Cependant, si l'accessibilité de la chanson, due à certains aspects formels du genre, favorise sa diffusion dans toutes les couches de la société, il n'en demeure pas moins que l'auteur-compositeur-interprète a aussi la possibilité d'écrire un texte poétique où les thèmes traités ne sont pas simplistes et où le travail formel est considérable. D'ailleurs, l'agencement des trois niveaux de création offre à l'artiste de nombreuses possibilités qu'il serait réducteur de ne pas considérer lors de l'analyse de certaines œuvres.

La question de la « popularité » de la chanson est centrale puisqu'elle teinte inévitablement le regard que l'on pose sur le genre. Gilles Perron croit qu'une part du désintérêt des chercheurs pour la chanson relève de l'accessibilité dont nous avons parlé : « Ainsi, ce qui peut constituer un obstacle à l'entrée de la chanson en littérature, outre son aspect oral, c'est sa dimension populaire. Sa forme – ou son contenu – serait moins en cause que sa facilité à rejoindre un large public, notamment par la radio⁶⁸. » Écoutée par un vaste auditoire, la chanson serait de ce fait moins digne d'intérêt. On semble croire que si elle plaît au plus grand nombre, c'est qu'il n'y a rien à y chercher et que tout y est superficiel. Ailleurs, Perron formule autrement cette idée : « Ce qui tend à rendre la valeur littéraire (et même la valeur artistique générale) de la chanson suspecte, c'est justement l'absence de crédibilité de l'auditoire⁶⁹. » Ainsi, si un auditoire non spécialisé peut l'apprécier, c'est que la chanson n'a

⁶⁷ Robert Giroux, « Poésie et chanson : des liens arbitraires » dans *En avant la chanson*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, p. 14.

⁶⁸ Gilles Perron, « De la chanson à la littérature », p. 78.

⁶⁹ Gilles Perron, « Chanson et poésie », p. 82.

rien à offrir qui ne soit directement accessible à la première écoute. Or il s'agit là, précisément, d'un des éléments qui nous ont menés vers l'étude des chansons de Plume Latraverse : comment des auditeurs très différents peuvent-ils apprécier une même œuvre et en tirer satisfaction en fonction de leur compétence respective?

Pour Andrea Oberhuber, les caractéristiques de la chanson, dont nous avons parlé plus haut (brièveté, forme, popularité), font la force du genre en ce sens qu'elles lui permettent de s'inscrire rapidement dans une société et de s'intégrer aux mouvements sociaux au point d'avoir un impact perceptible sur ceux-ci : « Par ses traits distinctifs – la concision, l'oralité et la popularité (au double sens du terme) –, la chanson est un art, un genre qui, tout au long de l'histoire, a réagi, voire influé sur les événements politiques et les interrogations sociales⁷⁰. » L'immédiateté de la réception de la chanson lui permet de trouver rapidement sa place dans la population et de toucher un grand nombre de personnes. En fonction de la teneur du texte, lequel peut être plus narratif ou poétique, et selon l'interprétation qui en est faite, la chanson bénéficie d'une grande adaptabilité et constitue un outil de communication efficace. Ce qui en fait un objet populaire en fait également un objet influent dans la société.

Cet enracinement social de la chanson a été étudié par le chercheur Bruno Roy, qui s'est entre autres intéressé à la place prise par la chanson dans le sillon de la contre-culture des années 1970 au Québec, moment correspondant au commencement de la carrière de Plume Latraverse. À cette époque, la chanson québécoise prend ses distances de l'affirmation nationale des années 1960 pour rejeter toute forme de domination :

Vers la fin des années 1970, l'identification nationale ne peut ignorer les diverses composantes socioculturelles du territoire québécois. Les peuples autochtones et les minorités culturelles sont au centre de cette redéfinition du nationalisme que la contre-culture oppose à la logique impérialiste, contestant par le fait même les rapports de domination. Certes, les chansons elles-mêmes ne sont pas à l'abri des contradictions qui traversent le système marchand, contradictions qui, justement, fournissent le terrain sur lesquelles elles s'élèvent⁷¹.

Pour Roy, donc, la chanson, comme les autres domaines artistiques, tient compte du changement dans l'approche identitaire et doit se redéfinir en fonction de valeurs différentes. La contre-culture, par sa contestation des « rapports de domination », est un terreau fertile

⁷⁰ Andrea Oberhuber, « L'art de chanter... au féminin : de la prise de parole au jeu de référence postmoderne » dans Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet (dir.), *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005, p. 139.

⁷¹ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise » dans Robert GIROUX, *La chanson prend ses airs*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, p. 195-216.

pour un artiste comme Latraverse. Le genre de la chanson, en raison des caractéristiques formelles énoncées plus haut, semble tout désigné pour la contestation sociale. Sa brièveté, son accessibilité et son interprétation – chantée sur scène, la chanson devient une expérience collective qui ne manque pas de rejoindre un public disponible et volontaire – en font le genre par excellence de la mobilisation et du partage. Paul Zumthor, qui a longuement étudié la poésie orale et ses dérivés, a insisté sur le caractère collectif de la transmission par la voix du texte poétique :

Que l'œuvre soit transmise par la voix ou par l'écriture, il se produit entre elle et son public autant de rencontres différentes qu'il y a d'auditeurs ou de lecteurs différents. La seule dissymétrie entre ces modes de communication tient au fait que l'oralité permet la réception collective⁷².

Cette réception a pour effet de toucher, en même temps, un grand nombre de personnes qui peuvent partager sur-le-champ leurs impressions et leur compréhension de l'œuvre, ce qui en étend la portée et lui confère une efficacité décuplée. Il est aussi plus aisé pour le public, par la suite, de s'appropriier le morceau ou de s'engager socialement.

Bref, la chanson est un genre intermédial qui allie texte, musique et interprétation. Cette triple identité a pu en rendre l'étude plus compliquée, mais elle contribue aussi à rendre le genre populaire, au double sens du terme pour reprendre les mots d'Oberhuber, et à en assurer la diffusion. D'ailleurs, cette diffusion constitue un atout pour le genre de la chanson puisque c'est ce qui lui permet d'être omniprésente dans la vie des auditeurs et de trouver sa place dans les grands événements sociaux, quelle que soit l'époque concernée.

2.2. Théories de la lecture : lire et ne pas lire

2.2.1. La compétence du lecteur

Pour Wolfgang Iser, l'« auteur esquisse une image de lui-même et une image de son lecteur. Il construit son lecteur comme un second moi, et les meilleures lectures sont celles où les moi créés, auteur et lecteur, sont capables de s'accorder parfaitement⁷³. » Le texte contient à la fois les représentations de son lecteur et de son auteur, ou du moins une représentation partielle de ces derniers puisqu'ils ne sont qu'esquissés. L'un et l'autre sont présents en tant que somme de leurs compétences respectives. D'une part, l'auteur ne peut inclure dans son

⁷² Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Éditions Le Préambule (coll. L'univers du discours), 1990, p. 60.

⁷³ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, p. 73.

œuvre que ce qu'il connaît – quoiqu'il puisse *engendrer* bien davantage que ce qu'il envisage consciemment – et le lecteur ne peut, de prime abord, recevoir que ce qu'il comprend ou perçoit. Pour que le texte soit efficace, pour qu'il rejoigne le lecteur et lui procure une satisfaction esthétique, il est utile que la compétence de l'un ne s'éloigne pas trop radicalement de celle de l'autre.

Autrement, la communication devient laborieuse et la réception en est affectée, le risque étant toujours présent qu'un lecteur abdique et abandonne le terrain du texte. Bien que l'écart soit souhaitable, il ne doit pas, suivant ce point de vue, être prononcé au point de décourager toute lecture, toute possibilité d'échange. Par ailleurs, si l'adéquation était parfaite, la lecture serait inutile, l'auteur ne pouvant rien apporter au lecteur. Or, alors que l'auteur est généralement *un*, les lecteurs, et ceux de Latraverse ne font pas exception, sont multiples et possèdent des niveaux de compétence pour le moins inégaux. De même qu'il arrive que l'auteur ne soit pas toujours au fait de l'effet que peut produire son texte, il est fréquent qu'un lecteur ne soit pas conscient que des informations, que des références lui passent sous le nez sans qu'il ne les remarque. Cependant, la compréhension intégrale d'un texte n'est pas nécessaire et une lecture, même partielle, demeure une lecture. De fait, « un texte littéraire formule des directives vérifiables sur le plan intersubjectif en vue de la constitution de son sens, mais celui-ci, en tant qu'il est un sens constitué, peut produire les émotions les plus diverses et susciter des jugements très différents⁷⁴. » Si les indices contenus dans un texte peuvent la plupart du temps être vérifiés, ne perdons pas de vue que cette vérification n'est pas faite systématiquement et que s'il ne voit pas d'emblée la pertinence de tel ou tel détail, le lecteur ne cherchera pas toujours plus avant et poursuivra sa lecture en tolérant un certain nombre de *blancs* ou d'*interstices*, pour reprendre les termes d'Eco.

2.2.2. La coopération

La compétence des lecteurs n'est pas uniforme, on peut en convenir aisément. Cela étant, comment peut faire un auteur pour atteindre ces lecteurs aux compétences diverses? Selon Eco, l'« auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle et en même temps il

⁷⁴ Ibid., p. 57.

l'institute⁷⁵. » Il ajoute que « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement “espérer” qu’il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire⁷⁶. » Puisque le texte ne se contente pas d’être reçu par le lecteur, mais qu’il agit sur lui, tantôt en lui apprenant quelque chose, tantôt en initiant une réflexion chez lui, il serait faux de dire que les variations dans la compétence d’un lectorat sont des obstacles insurmontables pour une réception plus élargie de l’œuvre. La compétence du lecteur après la lecture n’est pas celle d’avant la lecture. Elle a été modifiée, déplacée par une expérience nouvelle, par la manière dont le lecteur les juxtapose à celles qu’il possède déjà.

2.2.3. La non-lecture

Il est indéniable que des connaissances acquises après une lecture peuvent (et vont) modifier cette dernière en apportant un éclairage nouveau sur elle. Ce que le lecteur croit avoir lu n’est en fait qu’une lecture possible d’une œuvre polysémique. Pierre Bayard rappelle que le livre que le lecteur a en tête est toujours un livre-écran qui se situe entre lui et le texte réel, physique, de l’œuvre :

Pour se convaincre que tout livre dont nous parlons est un livre-écran, et un élément de substitution dans cette chaîne interminable qu’est la série de tous les livres, il suffit de faire l’expérience simple consistant à confronter les souvenirs d’un livre aimé de notre enfance avec le livre « réel », pour saisir à quel point notre mémoire des livres, et surtout de ceux qui ont compté au point de devenir des parties de nous-même, est sans cesse réorganisée par notre situation présente et ses enjeux inconscients⁷⁷.

Ainsi se forme un texte-écran composé de ce que la compétence du lecteur, ses goûts et ses valeurs ont permis à ce dernier de saisir du texte qu’il a sous les yeux ou dans les oreilles. Quand il parle de l’œuvre – même si c’est en et pour lui-même –, son discours porte toujours sur cette création personnelle et non sur le texte réel. Si ce dernier ne change pas, le texte-écran, lui, est constamment modifié, soit par les connaissances que le lecteur acquiert, soit à l’inverse par ce qu’il oublie au fil du temps. Immédiatement après la lecture, le souvenir est plus consistant, peut-être plus complet, mais plus le temps passe, plus les détails s’effacent de la mémoire pour ne laisser qu’une impression générale :

⁷⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 68.

⁷⁶ Ibid., p. 69.

⁷⁷ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus?*, p. 53.

Alors même que je suis en train de lire, je commence à oublier ce que j'ai lu et ce processus est inéluctable, il se prolonge jusqu'au moment où tout se passe comme si je n'avais pas lu le livre et où je rejoins le non-lecteur que j'aurais pu rester si j'avais été mieux avisé. Dire qu'on a lu un livre fait alors surtout figure de métonymie. On n'a jamais lu, d'un livre, qu'une partie plus ou moins grande, et cette partie même est condamnée, à plus ou moins long terme, à la disparition⁷⁸.

Dès qu'elle a eu lieu, la lecture cède la place à une *délecture*, l'oubli du texte réel commence et le livre-écran s'éloigne petit à petit de ce qu'il était initialement. Selon les échanges sur le livre et l'oubli des détails réels – sans compter tous ceux que la lecture, par incompetence ou par manque d'attention, n'a pas permis de relever –, le lecteur ne gardera en mémoire qu'un texte incomplet dont il se forgera une opinion en fonction de sa propre grille d'analyse. Plus le temps passe, plus le livre-écran ne devient qu'un vague souvenir, une impression générale plus qu'une image détaillée.

L'idée du texte-écran qui se situerait entre le texte réel et le lecteur a toute sa pertinence quand il s'agit de poser un regard analytique sur la réception potentielle de textes de chanson en raison de la diversité du public. Celui de Plume va de l'amateur de rock assis au comptoir d'un bar à l'auditeur de la Première Chaîne de Radio-Canada (rien n'interdit d'ailleurs qu'il s'agisse à l'occasion de la même personne), ce qui couvre un spectre assez large. Les chansons de Latraverse sont parsemées de références, parfois implicites, parfois explicites, à d'autres œuvres. On y trouve des clins d'œil à des auteurs reconnus par l'institution littéraire, à des musiciens, à des personnages, à des événements politiques⁷⁹, etc. Selon la compétence de l'auditeur, les chansons prennent alors des colorations différentes. Bien que la signification ne s'en trouve pas changée du tout au tout, savoir identifier les références et en comprendre le sens ajoute des nuances au texte. Par ailleurs, nous verrons aussi comment, comme le suppose Eco, Latraverse ne se contente pas de livrer un texte à un lecteur qu'il imagine compétent, mais plutôt par quels procédés il façonne ce lecteur en lui transmettant une partie de la compétence nécessaire à la compréhension du texte.

⁷⁸ Ibid., p. 55.

⁷⁹ Par exemple, la chanson « Rince-cochon », que nous analysons plus loin, comporte bon nombre de références de cet ordre.

2.3. À la jonction de deux rapports à la culture

Dans le premier chapitre, il a été question de la manière dont Latraverse intègre dans son œuvre différentes sources issues des cultures française, états-unienne, québécoise, etc. Cette mixité des sources donne lieu, également, à une hétérogénéité dans la nature des références, certaines relevant d'une culture savante, d'autres provenant d'une culture plus populaire. De ce fait, une multitude de couches de lecture se superposent. Pour identifier ces diverses lectures possibles, il faut, d'une part, définir ce que nous entendons par cultures *populaire* et *savante*, et, d'autre part, voir dans quel contexte chacun de ces états de culture apparaît. Pour ce faire, nous nous servirons des travaux de Guy Scarpetta sur le majeur et le mineur, et de ceux de Fernand Dumont sur les états de culture. Ensuite, nous proposerons un rapide survol du répertoire plumés afin d'identifier ses *modus operandi*, la manière dont il va et vient entre ces registres.

2.3.1. Le majeur et le mineur, des états de culture

Dès le commencement de sa carrière, Plume Latraverse s'est forgé une tenace réputation d'artiste dérangeant, peu soigné et irrévérencieux⁸⁰. Il est vrai que, lorsque l'option se présentait, il a généralement choisi la transgression des règles, la provocation et, chaque fois qu'il en a eu la possibilité, il a décidé de montrer ce que plusieurs auraient préféré ne pas voir. En optant pour la chanson, déjà, il s'inscrivait dans un genre populaire auquel on ne reconnaît pas d'emblée de valeur littéraire. Malgré cela, Latraverse a constamment joué avec les registres et a plus d'une fois puisé dans sa culture littéraire – *savante* – afin d'ajouter de la perspective à ses textes. Pour lui, les cultures savante et populaire ne s'opposent pas; toutes deux permettent de dépeindre l'humain et c'est à cette fin que Latraverse utilise l'une et l'autre.

Si certaines pratiques culturelles sont reconnues par l'institution et si de nombreux classiques ont été sanctionnés par celle-ci au fil des siècles, la chanson, elle, est généralement considérée comme un genre mineur alors qu'on y trouve pourtant des textes d'une grande poésie même si la plupart ne sont pas considérés comme des œuvres poétiques à part entière

⁸⁰ Un exemple parmi d'autres : lors du spectacle de la fête nationale en 1975, Plume a loué un avion et fait flotter au-dessus de la foule une bannière sur laquelle on pouvait lire : « Mangez d'la m... » Quelques années plus tard, lors d'un spectacle à la Place des Nations, une nouvelle bannière disait : « Mangez-en encore! »

pour diverses raisons. Andrea Oberhuber rappelle qu'à l'intérieur même de cet art intermédial, la catégorisation demeure forte entre les différents types de chansons en raison des critères qui existent pour chaque dimension de ces objets artistiques. Cette multiplication des niveaux de création a pu détourner le regard des chercheurs de la poésie que contiennent ses textes :

Si [les premières études sur la chanson] 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)⁸¹.

Ainsi, à l'intérieur même du grand genre de la chanson, deux traditions semblent s'opposer. D'un côté, la chanson poétique des auteurs-compositeurs et de l'autre, la chanson des interprètes, souvent étiquetée comme étant moins bien écrite, plus « pop ». Cette dualité pose problème quand vient le temps d'analyser la chanson dans un cadre plus littéraire, les textes étant parfois jugés d'abord en fonction de leur interprétation et non en fonction de leur valeur réelle. À cela s'ajoute la difficulté d'analyse, propre à tout art intermédial, de la chanson puisque, comme nous l'avons mentionné plus haut, chacune de ses dimensions peut être analysée en fonction d'un code distinct. Selon Robert Giroux, la reconnaissance de ce type de productions artistiques se fait du bout des lèvres par l'institution : « Tout compte fait, il apparaît que l'appellation "chanson poétique" est un euphémisme forgé par l'institution littéraire pour ennoblir une production qui, autrement, ne mériterait pas la consécration du système⁸². » En effet, incapable d'affirmer qu'une simple chanson peut avoir une valeur pour elle-même, la critique souligne à gros traits le caractère poétique de certaines d'entre elles, alors que l'on ne fait pas la même distinction pour les autres genres littéraires – on ajoute rarement l'épithète « poétique » à l'appellation générique « roman » ou « pièce de théâtre » et, pourtant, il n'est pas rare que de telles œuvres fassent preuve d'une grande qualité esthétique. De fait, les œuvres n'ont pas toutes la même valeur, bien sûr, mais il n'en demeure pas moins qu'elles font toutes partie, à leur manière, de la culture. Guy Scarpetta, qui s'est intéressé à la question du majeur et du mineur en art, rappelle qu'il faut évaluer les productions culturelles

⁸¹ 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.

⁸² Robert Giroux, « Chanson poétique et idéologies » dans Robert Giroux (dir.), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, p. 88.

en fonction de leur valeur intrinsèque et non selon leur réception par les institutions ou les critiques. Il soutient que

notre culture quotidienne est fondamentalement hétérogène : le majeur et le mineur s'y mêlent, s'y court-circuitent, s'y enchevêtrent, s'y confrontent, quasi inextricablement. Ou, si l'on veut, le majeur et le mineur ne sont pas *deux cultures* sociologiquement distinctes, mais, dans notre vie culturelle de chaque instant, deux registres, sans cesse coprésents, avec toutes les modalités possibles de cette coprésence, de l'antagonisme à la continuité⁸³.

Ces deux *registres culturels* cohabitent puisqu'ils ne sont pas « sociologiquement [distincts] »; ils oscillent entre « l'antagonisme » et « la continuité ». Ainsi, s'il arrive qu'ils s'opposent, parce qu'ils opèrent dans des modes différents ou parce qu'ils ne se concentrent pas sur les mêmes thèmes, il n'en demeure pas moins qu'ils sont deux manifestations du besoin de l'humain de se comprendre, de se mettre en scène dans son incessante quête de sens. Tous les jours, ces deux registres sont appelés à jouer un rôle dans la vie de chacun. Toujours dans l'optique d'une coprésence et d'une complémentarité de ces deux cultures, Scarpetta ajoute : « Là est la liberté de ma jouissance de spectateur; elle peut bousculer les hiérarchies, isoler dans le mineur quelque chose que le majeur évacue, et qui me concerne quasi physiquement : je peux même éprouver que, d'une certaine façon, Fernandel transgresse la norme avec autant de force que Duras⁸⁴. » Ici, Scarpetta reconnaît que le mineur peut produire un effet proprement esthétique que l'on reconnaît plus facilement au majeur. La culture populaire peut, tout autant que la culture savante, faire vivre au spectateur une expérience esthétique faisant appel à ses sentiments, à ses réactions physiques et intellectuelles. Pour Scarpetta, la force de l'art majeur vient du fait qu'il transgresse la norme, qu'il ne se cantonne pas dans un code préétabli, par opposition au mineur qui, parfois, s'en tient à une recette qui a fait ses preuves et dont les résultats sont assurés et prévisibles. Cela dit, le mineur n'est pas non plus sans possibilités.

Le sociologue Fernand Dumont, qui s'est lui aussi grandement intéressé aux questions liées au statut social de la culture, ne pose pas le problème de la même manière. Tout en concevant qu'il existe des *niveaux* de culture, il n'est pas aussi enclin que Scarpetta à parler d'une culture majeure et d'une mineure. À ses yeux, la culture savante tire en grande partie sa force de l'existence de la culture populaire. La distinction est artificielle :

⁸³ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Éditions Grasset, 1985, p. 76.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 84.

Il s'agit simplement de rappeler une sédimentation sémantique de mieux en mieux solidifiée où la culture savante se donne à la fois comme niveau suprême de certaines *civilisations* concrètes et comme universel possible de toutes les civilisations. Ce qui permet une double feinte aux mouvements sociaux qui veulent dominer l'histoire et aux savants qui ambitionnent de l'étudier : être d'une culture, ce qui est inéluctable; la voir de haut, ce qui est aussi indispensable⁸⁵.

L'idée de culture savante repose sur sa capacité d'analyser et de s'analyser elle-même. Sa conscience d'exister aussi comme objet d'étude la distingue de la culture populaire. Par ailleurs, pour Dumont, il s'agit là, en dernière instance, d'une « feinte ». S'il existe bel et bien une *culture savante*, cette dernière ne se trouve pas hors de la culture, mais en fait partie. Elle ne s'en dissocie pas. À ce sujet, Dumont ajoute que « la culture populaire est une construction de la culture savante qui, du même mouvement, s'édifie elle-même. La culture savante a ceci de singulier qu'elle est une *représentation* de la culture. La culture "barbare", "sauvage", "populaire" est son opposé, et donc, son objet⁸⁶. » La culture savante ne peut exister que par rapport à un objet d'étude qui peut être culturel ou autre. Dans cette optique, il est plus juste de les considérer toutes deux, les cultures populaire et savante, comme des représentations d'une seule culture qui engloberait tout ce qui sert à orienter, à orchestrer le vécu humain – rites, productions matérielles et artistiques, savoirs, etc.

Ces deux points de vue invitent donc à ne pas concevoir comme dichotomique la relation entre deux registres culturels. Scarpetta propose d'y voir une coprésence complémentaire, alors que Dumont suggère plutôt que ces distinctions relèvent d'un artifice qui ne fait que scinder un seul objet d'étude, la culture dans son sens le plus élargi. De fait, puisque les *deux cultures* se nourrissent l'une de l'autre, s'échangent constamment des éléments qui passent de l'une à l'autre (et vice versa), il y a lieu de croire que la division est arbitraire et ne sert que de balise ou de repère pour se situer au sein d'une culture universelle.

2.3.2. La coprésence des cultures

La dimension *populaire* est souvent plus apparente dans l'œuvre de Plume Latraverse parce que ses manifestations sont lourdement soulignées. La poésie de ses textes s'est en effet souvent retrouvée cachée derrière les grandes provocations de l'artiste et les demandes répétées du public pour les « Bobépine », « Rideau » (« si vous aimez l'cognac! »),

⁸⁵ Fernand Dumont, « Sur la genèse de la notion de culture populaire », p. 29.

⁸⁶ Ibid., p. 38.

« Jonquière » (« Saoul comme une botte... »), etc. Latraverse a toujours décrit cette facette de son travail comme une espèce de rempart. Il s'agissait d'un moyen de créer une distance entre lui et le public afin de ne pas trop se livrer, de ne pas se mettre entièrement à nu devant lui. En entrevue sur les ondes de TVA, au milieu des années 1990, Plume explique la chose en ces termes :

Ben, c'est une armure... Je trouve que chacun a une espèce d'armure, que ça soit une cravate resserrée jusque-là, ou enfin, les rockers qui se donnent le look le plus dégingandé qui soit, c'est des armures, finalement, c'est pour parer peut-être à une espèce de vulnérabilité que des gens ont. Je pense que cet éventail d'armures-là est valable pour plein de gens dans la société⁸⁷.

La vulnérabilité dont il est question se trouve exprimée dans les chansons à caractère plus poétique de l'auteur-compositeur-interprète. Celles-ci ont plus d'une fois reçu un accueil mitigé de la part d'un public attendant un spectacle festif et non un récital. Il a fallu plusieurs années à Latraverse avant de trouver une formule lui permettant d'interpréter à la fois ses pièces plus intimes et ses succès plus *populaires*. Il a trouvé cet équilibre quand il a commencé ses concerts en avertissant son public que s'il écoutait bien durant la première partie du spectacle, alors que l'artiste présente ses chansons plus *écrites*, il aurait droit à un plaisir plus festif en deuxième partie. C'est ainsi que Latraverse a en quelque sorte fait la paix avec un public qui n'acceptait pas toujours d'emblée d'écouter sagement ses chansons plus poétiques.

Dans son répertoire, ces deux facettes de l'écriture plumesque se côtoient de différentes manières et chaque registre culturel a son mode opératoire. D'un côté, la culture populaire est présente entre autres par le rire gras provoqué par des personnages burlesques (« La chanson de Jean-Claude⁸⁸ » (1983), « Quand Rousseau⁸⁹ » (1994), etc.), par le registre de langue (syntaxe, lexique, prononciation, etc.), mais aussi par le choix de certains styles musicaux (rock, blues, country, musique folklorique, etc.) et les références à d'autres éléments associés à la culture populaire (comptines, actualité culturelle, vedettes de l'heure, succès musicaux contemporains, etc.). De même, nous l'avons vu, les thèmes traités ne s'éloignent jamais beaucoup du quotidien, de la vie ordinaire, Latraverse préférant les historiettes aux grandes épopées. D'un autre côté, la culture savante est présente par des formes qui lui sont

⁸⁷ Entrevue accordée à Claude Charron dans le cadre de l'émission *Le Match de la vie* diffusée le mardi 15 novembre 1994 sur les ondes de TVA.

⁸⁸ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 187.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 340.

empruntées, telles la ballade médiévale, la valse classique, le vocabulaire recherché de certaines chansons et, bien sûr, les références à des textes de la « grande » littérature tels que *Don Quichotte*, *Gargantua*, *Le Misanthrope*, *Candide*, des poèmes de François Villon et de Paul Verlaine, la mythologie gréco-latine, etc.

Par ailleurs, après avoir reconnu un certain nombre d'éléments empruntés à l'une ou l'autre de ces cultures, il faut s'interroger sur les contextes dans lesquels ils se présentent. Alors que la culture populaire est très apparente à cause, en partie, de la langue utilisée par Latraverse, les références à une culture savante peuvent facilement passer inaperçues. Les références prennent différentes formes, allant de la simple citation au milieu d'une chanson au pastiche ou à la parodie complète.

La culture populaire occupe donc le haut du pavé dans les chansons de Latraverse. Les élisions, les mots empruntés à l'anglais – francisés ou non –, la syntaxe populaire – par exemple l'utilisation du « que » comme pronom relatif là où la situation aurait nécessité un « dont » ou un « où » –, sont des emplois familiers qui orientent la réception de l'auditeur, lequel ne se trouve pas d'emblée disposé, alors qu'il entend ces textes, à les accueillir comme des textes poétiques. De même que le registre de langue utilisé dans la majeure partie de l'œuvre de Latraverse, les thèmes abordés, qu'ils proviennent du quotidien ou qu'ils soient liés au bas corporel, donnent l'impression que la culture populaire est partout dans le répertoire de l'artiste. En effet, en plus de faire l'objet de chansons entières, ces thèmes font souvent leur apparition en exergue de chansons à première vue plus sérieuses, plus poétiques. Dans son étude du rapport au carnivalesque dans l'œuvre de Latraverse, le critique Mario Leduc présente cette habitude de l'auteur comme un moyen utilisé pour rendre acceptables certaines images qui, autrement, génèreraient un malaise :

Cette fonction de l'humour comme parade pudique transparait de diverses manières dans la manière d'être et dans l'œuvre du chansonnier. Elle est visible particulièrement à travers divers procédés qui viennent désamorcer la charge émotive de situations ou de chansons dangereusement tendres, sérieuses ou dramatiques en les faisant basculer sous le couvert non compromettant de l'humour⁹⁰.

L'humour est appelé à la rescousse presque chaque fois que Latraverse, dans ses textes, s'expose, aborde des sujets plus intimes, raconte des histoires dans lesquelles il semble plus

⁹⁰ Mario Leduc, *Plume Latraverse, masqué/démasqué*, p. 67.

personnellement impliqué. Dès qu'il adopte un ton qui semble illustrer sa sincérité et son engagement, il fait le nécessaire pour que l'attention de l'auditeur, touché lui aussi par la poésie du texte, dévie vers un objet moins sérieux, risible, au risque (ou afin?) de faire oublier la fragilité exprimée dans la pièce. Il n'est pas rare d'entendre, en voix hors champ, Latraverse ou un musicien ajouter quelques mots en fin de chanson pour ridiculiser ce dont il y était question. Par exemple, à la fin de « Chanson nette⁹¹ », dans laquelle Latraverse traite des illusions perdues de l'enfance et de la perte d'innocence, on peut l'entendre pester contre un enfant. Ainsi, il ne conclut que très rarement sur une note pathétique; il préfère de loin présenter ses élans poétiques comme des parodies d'émotion, presque comme des erreurs de parcours.

De manière similaire, les références intertextuelles à un corpus populaire peuvent être entendues à tout moment dans les chansons de Latraverse. Les emprunts sont nombreux, qu'il s'agisse d'un vers ou d'une ligne mélodique, et on les trouve aussi bien en exergue des chansons qu'en plein cœur des pièces. La chanson « Faux dur (et trouble-fête) » s'ouvre sur la mélodie de « Oui, je l'aurai dans la mémoire longtemps », une phrase-refrain présente dans plusieurs chansons traditionnelles québécoises, cela avant que la mélodie de la chanson commence. Cette entrée en matière oriente l'écoute, même si seule la mélodie est utilisée, puisque l'auditeur complète pour lui-même en ajoutant les paroles sur cet air bien connu. Le procédé s'explique sans doute par le fait que la mémoire, voire la rancune ou même l'oubli auront un rôle à jouer dans le texte à venir. De fait, il s'agit d'une chanson inspirée d'un souvenir de voyage, et du même souffle, d'un événement désagréable duquel le narrateur tire une leçon qu'il aura effectivement « dans la mémoire longtemps. » À d'autres occasions, la citation utilisée se trouve au cœur de la chanson, entre deux couplets, ou est même utilisée dans le corps de la chanson tandis que Latraverse reprend une mélodie pour y ajouter ses propres paroles, comme c'est le cas dans « Chanson pour nous autres » (1976) alors qu'au milieu de la pièce la mélodie change pour emprunter celle des « Vieux pianos » de Claude Léveillée, sur laquelle Latraverse greffe ses propres paroles :

On a tout' un p'tit couplet qu'on connaît su' l'bout des doigts
La musique qui est dans nos têtes trouv'ra ben sa voie
Les p'tites guerres pis les grosses guerres, ça coûte le même prix partout

⁹¹ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 136.

C'est pour ça qu'la viande coûte cher chez nous⁹²

Dans cet emprunt, nous retrouvons deux procédés récurrents chez Plume Latraverse dont, tout d'abord, le fait de puiser dans des souvenirs culturels pour ajouter à ses propres œuvres des éléments musicaux ou poétiques qui l'ont touché auparavant. Ici, il s'agit d'une chanson composée par Léveillée qui a été interprétée par Micheline Manseau en 1959, dont la musique a été reprise par Édith Piaf en 1965, pour être finalement enregistrée par son compositeur quelques années plus tard, en 1969. Il est impossible de savoir à quelle(s) version(s) Latraverse a eu accès, mais la nostalgie que l'on retrouve dans ses paroles rappelle le thème du texte de Léveillée, qui évoque les vieux pianos qu'on a remplacés par des *juke-box*. Ensuite, les deux derniers vers ajoutés par Latraverse renvoient à son aversion pour la violence dont est capable l'humanité, illustrée ici par les guerres, que l'auteur associe au prix de la viande – le lien est évidemment à double sens, rappelant à la fois les besoins alimentaires et les boucheries perpétrées par l'humain –, une préoccupation quotidienne pour les classes défavorisées, pour ceux qui manquent de tout.

Comme nous pouvons le constater, chez Latraverse, les références tirées de la culture populaire servent beaucoup à orienter la lecture qui sera faite de la chanson. Si l'utilisation de la phrase « oui, je l'aurai dans la mémoire longtemps » est plus évidente, c'est que des groupes comme La Bottine souriante (dans « La fille engagère⁹³ ») ou Zébulon (dans « Marie-Louise⁹⁴ ») l'ont aussi reprise. À l'opposé, la musique de la chanson de Léveillée aurait très bien pu échapper à l'auditeur qui n'aurait jamais écouté la version interprétée par Micheline Manseau. Il en va de même pour les références plus savantes, bien que ces dernières puissent sembler plus apparentes en raison des indices qui les entourent, comme le vocabulaire, la forme de la chanson, les contrastes.

Dans la plupart des cas, et contrairement aux références populaires, ces références se trouvent dans le corps du texte, comme si leur ajout était plus réfléchi, plus intégré à la chanson elle-même et non un simple clin d'œil en exergue comme c'est plus souvent le cas pour les allusions à la culture populaire et aux vedettes de l'heure, peut-être pour souligner le

⁹² Plume Latraverse, « Chanson pour nous autres » sur *En noir et blanc*, 1997 [1976], Montréal, Disques Dragons, DBCD-1910.

⁹³ La Bottine souriante, « La fille engagère » in *Tout comme au jour de l'an*, Joliette, Productions Mille-Pattes, 1987, MMPCD-2035.

⁹⁴ Zébulon, « Marie-Louise » in *Zébulon*, Montréal, Disques Audiogram, 1994, ADCD-10080.

caractère éphémère de ces dernières, par opposition à l'intemporalité des œuvres du répertoire classique. Par exemple, quand Plume pastiche le *Don Quichotte* de Cervantès dans « Don Quichotte⁹⁵ » (1981), il y consacre toute une chanson et non uniquement quelques lignes au début ou à la fin de la chanson. Il en reprend le thème pour écrire une parodie contemporaine du célèbre personnage picaresque en reprenant le thème de l'œuvre. De même, citant le vers « Je meurs de soif auprès de la fontaine⁹⁶ » dans « La Ballade des caisses de 24⁹⁷ » (1981), Plume s'adonne à une adaptation libre du poème soumis au concours de Blois par François Villon quelques siècles plus tôt. Toujours de Villon, Latraverse reprend le célèbre « Frères humains » de la « Ballade des pendus » dans la chanson « Rince-cochon⁹⁸ » (1987), alors qu'il rappelle à ses semblables que personne ne mérite d'être jugé sans raison. Quand il s'attaque aux vers de Verlaine, dans ses « Variations sur les “Soleils couchants” de Verlaine », il cherche à détourner le poème original de son sens premier en y consacrant toute une chanson. Les références à Rabelais, elles, sont moins développées et prennent la forme de clin d'œil aux personnages de Panurge et de Gargantua, respectivement dans les chansons « L'Enchevêtré » (1987) et « Le chant de l'égoutier (du 350^e) » (1994).

Dans tous les cas, qu'il s'agisse de références populaires ou de références savantes, l'enjeu demeure similaire, soit complexifier le sens en faisant appel à un savoir partagé (ou non) avec le lecteur-auditeur. Ce dernier, selon sa compétence, pourra suivre la pensée de l'auteur et y voir une valeur ajoutée ou des nuances qui modifient, plus ou moins profondément, la chanson écoutée. De là, une certaine connivence peut s'installer entre l'auteur et l'auditeur, et celle-ci participe à l'effet esthétique puisque la connaissance partagée contribue à la satisfaction que l'on peut retirer d'une lecture dans laquelle on se sent compétent. Ce qui est partagé permet l'identification, ce qui est nouveau est une découverte, un apprentissage pour le destinataire qui profite de l'expérience.

⁹⁵ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 131.

⁹⁶ Ce vers est tiré du poème « Ballade du concours de Blois ». Alors qu'il n'en chante qu'un vers dans sa chanson, Latraverse cite presque toute la première strophe du poème dans son recueil de chansons *Cris et écrits* paru en 1983.

⁹⁷ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 129-130.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 253-254.

2.4. D'une lecture à l'autre : cet imprévisible lecteur

Le lecteur sera toujours imprévisible parce qu'il est impossible de prévoir avec exactitude sa compétence réelle. Pourtant, l'auteur ne s'en sort pas, il doit *supposer* une compétence à son lecteur : autrement il ne pourra lui proposer qu'un texte insipide et dépourvu de mérite. Comme on le sait, même les textes en apparence très simples requièrent une certaine compétence pour qu'on y trouve un quelconque intérêt⁹⁹. Malgré cette nécessité, l'écueil est évitable pour le créateur qui n'a pas l'obligation de viser juste, de prévoir sans erreur la nature de son public. Comme le suggère Umberto Eco, le texte, pour être interprété adéquatement, n'a pas besoin de livrer toutes ses possibilités, mais seulement un nombre suffisant pour susciter à la fois la curiosité du lecteur et conserver une pertinence en fonction du texte réel donné par l'auteur. Là se pose la question de ce qui peut être lu d'un texte, mais aussi de ce qui peut ne pas l'être sans que le sens en souffre. Même un grand lecteur, un érudit, pourra rater plusieurs éléments d'un texte parce que le hasard de son parcours ne l'a pas encore mis en contact avec telle ou telle œuvre. De manière similaire, le non-lecteur, ou plutôt celui qui lit peu, n'est pas vierge et possède un nombre non négligeable de connaissances qu'il sollicitera au moment de la lecture d'un texte ou d'une discussion au sujet de ce texte, qu'il l'ait lu ou pas. Pierre Bayard rappelle cette absence de virginité en soulignant que tout discours ou toute réflexion sur une œuvre se construit en fonction des connaissances antérieures de chacun :

Ainsi ne parlons-nous jamais entre nous d'un seul livre, mais de toute une série en même temps qui vient interférer dans le discours par le biais de tel ou tel titre précis, chacun renvoyant à l'ensemble d'une conception de la culture dont il est le symbole temporaire. À chaque moment de nos échanges, les bibliothèques intérieures, que nous avons édifiées en nous au fil des années et où sont entreposés nos livres secrets, entrent en relation avec celles des autres, au risque de provoquer des frictions ou des conflits¹⁰⁰.

Greffée à l'idée de compétence développée par Iser et Eco, la notion de bibliothèque intérieure servira notre analyse en nous permettant de ne pas considérer le lectorat (ou l'auditoire) de Latraverse comme un bloc monolithique. Du reste, le nombre et la teneur des références utilisées par Plume nous empêchent de voir les œuvres citées comme des tous indivisibles.

⁹⁹ L'analyse que fait Jean-Jacques Rousseau de la fable de La Fontaine « Le renard et le corbeau » dans son *Émile ou De l'éducation* est à cet égard très révélatrice : le texte, destiné aux enfants, exige d'eux une compétence que le philosophe ne leur reconnaît pas.

¹⁰⁰ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, p. 74.

Comme toute lecture, celles qu'anticipe Latraverse sont forcément parcellaires. L'auteur, comme ceux de ses lecteurs qui maîtrisent certaines de ses références, ne peut avoir en tête que sa propre lecture des œuvres. Néanmoins, la connaissance d'un livre commence dès la lecture de son titre. En ce sens, Bayard suppose qu'un ouvrage cesse à cet instant d'être étranger au lecteur : « Ainsi la rencontre la plus furtive avec l'un [des livres], même s'il ne l'ouvrira jamais, peut-elle être pour le non-lecteur le début d'une authentique appropriation personnelle, et n'y a-t-il pas, à la limite, de livre inconnu qui ne perde ce statut dès la première rencontre¹⁰¹? » Le lecteur comme le non-lecteur commence à se forger, en lui-même, une idée du livre dès que le titre en est mentionné. S'il lit l'œuvre, cette lecture participera à l'édification de son *livre-écran*, de sa vision personnelle dudit livre. Autrement, c'est-à-dire s'il ne parcourt pas le texte en question, ce dernier existera tout de même pour lui, et un livre-écran, dont la conception ne s'appuiera pas sur les mêmes éléments, verra le jour et s'ajoutera à sa bibliothèque intérieure, à tout ce qui lui permet de tenir un discours sur quelque objet culturel que ce soit. C'est à partir de ces prémisses que nous tentons de définir et de comparer des lectures potentielles que permettent les chansons de Plume Latraverse.

2.4.1. L'habitude de l'emprunt

Les références intertextuelles sont présentes en littérature, mais elles le sont peut-être davantage encore en musique et en chanson compte tenu du fait que tout musicien a d'abord joué les pièces d'autres compositeurs avant de jouer les siennes. À l'inverse, rares sont les auteurs qui ont appris à écrire en recopiant du début à la fin des œuvres entières. La reprise est fréquente en musique et en chanson, alors qu'on verrait mal un auteur, à l'instar du *Pierre Ménard* de Jorge Luis Borges, réécrire mot pour mot une œuvre déjà publiée. La partition musicale se prête assez bien à ce genre d'emprunts puisque le musicien, ayant fait ses classes en répétant les morceaux d'autres compositeurs, possède généralement un large répertoire de musiques prêtes à jaillir au moment de la composition d'une nouvelle pièce.

Chez Latraverse, les emprunts strictement musicaux sont nombreux et variés. Parmi les exemples qu'il nous a été donné de repérer, notons un pastiche de « Johnny B. Goode » de Chuck Berry dans la chanson « Rat qui roule » (1974), une reprise de la musique des « Plaisirs

¹⁰¹ Ibid., p. 28.

démodés » de Charles Aznavour dans « Bienséance » (1975), la reprise du tango de la chanson « Jojo le démagog » du chanteur Renaud dans « Tango Pital » (1981) où Latraverse forme de nouveaux mots à partir de la dernière syllabe des vers¹⁰², plusieurs comptines et chansons populaires, une version de la chanson « Boum! » de Charles Trenet, tirée de la bande dessinée *Tintin au pays de l'or noir* dans laquelle Hergé transforme le refrain en slogan publicitaire. La liste pourrait s'allonger encore. Du côté des références littéraires, nous avons déjà mentionné les Villon, Rabelais, Molière, Voltaire, Verlaine et Cervantès, auxquels s'ajoutent plusieurs mentions liées aux mythologies grecques et latines, entre autres dans « La java des dieux » (1990). Nous analyserons maintenant l'adaptation (très) libre et ludique que fait Latraverse du roman *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès dans la chanson « Don Quichiotte » afin de déterminer ce qu'une lecture attentive peut procurer de plus qu'une lecture dans laquelle la référence littéraire serait perdue. Nous nous pencherons ensuite sur la chanson « Rince-cochon » (1987), qui consiste en une prise de conscience et un appel à l'indulgence en partie inspirés de la « Ballade des pendus » de Villon. Cette chanson nous permettra de constater que le texte contient en lui-même plusieurs éléments qui servent à créer la compétence du lecteur, lequel n'est jamais totalement dépourvu devant un texte même s'il n'en possède pas d'emblée toutes les clefs.

2.4.2. De Quichotte à « Quichiotte »

Nous avons choisi d'analyser la chanson « Don Quichiotte » parce qu'elle constitue un exemple de réécriture irrévérencieuse, voire ordurière d'une œuvre canonique qui livre d'entrée de jeu sa *clef* en reprenant, à une lettre près, le nom du personnage original. Dès le départ, l'auditeur est mis sur la piste de *Don Quichotte* alors que Latraverse s'écrit, en guise d'introduction à sa chanson et avant que la musique ne commence :

Olé! Olé! Voyez trotter Sang-chaud-Pizza...
Et Don Quichiotte, en joual de bois...
À l'assaut des bécoresses-à-vent...

Bien qu'il conserve l'interjection à consonance hispanique, Latraverse transforme le nom de l'écuyer du personnage principal, lequel passe de Sancho Panza à « Sang-chaud-Pizza ». Outre

¹⁰² Alors que Renaud greffe quelques jeux de mots à la fin des vers de sa chanson, Latraverse le fait systématiquement dans la sienne, poussant le concept plus loin en ajoutant du sens au vers ou en le modifiant légèrement.

la similitude phonétique, le choix des mots ne laisse pas de doute quant au rabaissement qui s'opère. Le patronyme, de « panse », devient un aliment *fast food* et populaire. De plus, fidèle à ses habitudes, Latraverse inverse l'ordre en présentant le personnage secondaire en premier, faisant fi des rangs et des priorités habituels. L'arrivée de Don Quichotte, d'ailleurs, est un second rabaissement du héros qui, en plus d'arriver deuxième, voit son nom modifié pour prendre une valeur scatologique. Rossinante, le cheval du personnage original, devient quant à lui un simple « joual de bois », à mi-chemin entre le jouet pour enfant et la langue de bois, laquelle permet, en beaucoup de mots, de dire peu sans se compromettre. La langue devient ici une monture que l'on chevauche pour combattre des « bécosses-à-vent ». Même les géants imaginaires de Cervantès goûtent ainsi à la médecine plumesque. D'une langue de bois, délestée de son sens, à la bécosse-à-vent, Latraverse annonce sans ambages le propos de la chanson à venir. La parodie du roman de Cervantès en reprendra le thème principal : la vaine lutte contre des ennemis fabulés, des chimères.

Le premier couplet sert au narrateur à brosser son propre portrait psychologique par lequel l'auditeur ne peut que constater qu'il a affaire à un héros en attente de sa « mission transcendante » :

D'après mes souv'nirs de jeunesse, j'ai toujours eu un faible pour l'effort
La force qui émane des faiblesses explique très bien la faiblesse des forts
C'est pourquoi, dès ma tendre enfance, mon âme était férue d'un grand sens moral
J'astiquais mon intelligence en fonction d'une mission transcendante

Le narrateur de la chanson s'attribue donc une âme héroïque et des qualités psychologiques hors du commun, lesquelles devaient, selon toute vraisemblance, orienter son parcours vers des luttes presque cosmiques. Les deux premiers vers font penser à Latraverse le chansonnier, lui qui, tout au long de sa carrière, s'est placé du côté des exclus, des petits, des faibles (des « charmants étudiants pleins d'pep » de la chanson « Jonquière » (1975) aux démunis des « Pauvres »). Il reconnaît aux « faibles » une puissance toute particulière qui échappe aux « forts », mais la suite de la chanson, rétrospectivement, donne une saveur ironique à cette force, puisqu'elle semble surtout reposer sur la stratégie défensive à laquelle ont recours les différents acteurs des causes qu'il énumère.

Tout au long de la chanson, après avoir esquissé ce rapide autoportrait, le narrateur inventorie une suite ininterrompue de combats qu'il a menés dans sa vie. En tout, dix-huit

causes sont défendues et neuf « moyens de pression » se succèdent à un rythme effréné, dont voici un échantillon :

Pendant nombre d'années, je m'occupai à ruer dans tous les brancards
Je luttai pour les macramés, les syndicats, la drogue, les métiers d'art
Les droits de l'homme, les droits d'la femme, les droits d'l'enfant, les prisonniers et les
[vieillards
Les droits des bums, des ouvriers, les droits civils, les droits d'la vie et d'la mort

J'ai contesté, sans préjudice, au premier rang des manifestations
J'ai fait des concerts-bénéfices, j'ai fait signer bon nombre de pétitions
Les grèves, les guerres, les réunions, la politique et l'exploitation des Indiens
J'écrivis même une chanson pour dénoncer la Guilde des musiciens

Ruant « dans tous les brancards », l'énonciateur défile une liste de luttes qui se sont présentées à lui et pour lesquelles il a sauté dans l'arène sans se poser trop de questions. Il a milité pour (ou contre) tout et son contraire, des « droits d'l'enfant » aux droits des « vieillards », des « droits d'la vie » à ceux « d'la mort ». Après les causes, ce sont les actions qui sont nommées : « manifestations », « concerts-bénéfices », « pétitions », art engagé, tout y passe. Parfois, les moyens employés semblent inusités par rapport aux causes défendues : il a écrit « une chanson pour dénoncer la Guilde des musiciens » et a pensé « tuer un père, pour mieux défendre sa veuve et son orphelin »! De plus, le premier vers du deuxième couplet cité comporte deux mots qui font planer un doute quant à l'efficacité d'une telle implication sociale : « sans préjudice ». Deux lectures sont ici possibles. Ou bien tout ce qui a été fait n'a eu aucun effet, ou bien c'est à l'énonciateur qu'il n'en a rien coûté pour en faire autant. La question demeure sans réponse, alors que la suite de la chanson ne nous permet pas d'éliminer l'une ou l'autre de ces possibilités. Dans les deux cas, les causes défendues étaient soit sans issue, soit sans risque pour le narrateur, qui perd ainsi tout mérite.

Aussi militant qu'il ait pu être, le narrateur s'affadit avec les années et termine sa chanson en avouant qu'il n'est plus aussi engagé. Bien installé dans un confort presque larvaire, son indignation ne s'exprime plus que dans le confort de son foyer et n'a plus la portée solidaire et communautaire qu'elle avait jadis :

Maintenant que je suis marié, qu'j'ai des enfants pis qu'les affaires vont ben
N'allez pas croire qu'j'me laisse aller pour tout autant pis que j'crois pis à rien
Que j'me prélasse, bon banlieusard, avec ma bière devant ma télévision
Que je suis dev'nu pantouflard comme une vieille ch'nille, enrobée dans son cocon

Il excuse son inaction en rappelant à qui veut bien l'entendre (l'auditeur...) qu'il a toujours ses idéaux, ce qui lui suffit pour garder bonne conscience, et qu'

À tous les soirs, en regardant l'téléjournal, [il] milite dans les normes
[Il prend] une pancarte, [il grimpe] su l'divan, [il fait] d'l'exercice pour [se] garder en forme

Latraverse use d'ironie quand il souligne que le personnage « milite dans les normes » « en regardant l'téléjournal », comme si une contestation qui se ferait « dans les normes », sans déranger, pouvait avoir un impact qui garantirait le respect des droits de chacun. Avant d'en arriver à cette description d'un nouveau militantisme, le mode de vie du personnage est décrit de manière à ce que personne ne puisse le prendre en pitié ou avoir une réelle affection pour lui. Il habite en banlieue, est « marié » et père, et ses « affaires vont ben ». Bref, il ne manque de rien, de sorte qu'il est difficile de le croire vraiment solidaire des gens qui doivent défendre leurs droits, les siens n'étant plus menacés. Son altruisme n'existe que sur papier ou au passé; il ne court plus le moindre risque pour aider ses concitoyens.

Comme c'est souvent le cas chez Latraverse, la pièce se termine par des vers chantés sur un air différent de celui de l'essentiel de la chanson. Il s'agit ici d'un ajout révélateur quant au caractère satirique de cette pièce, puisqu'il est alors question de maladie mentale :

On est jamais tout seul quand on est schizophrène
On est jamais tout seul quand on est parano – Oh!

À première vue, ces deux lignes ne semblent pas s'intégrer organiquement à la chanson. En aucun temps, la santé mentale du personnage n'a été remise en question et il n'y a pas, à première vue, lieu de croire qu'il y ait un problème de ce côté. Cependant, l'idée d'une solitude inexistante pour le schizophrène, pour la personne paranoïaque, n'est pas dépourvue de lien avec la chanson et, qui plus est, avec les lieux communs sur le roman de Cervantès qui a inspiré Latraverse. Il pourrait s'agir de faire réaliser à l'auditeur que toutes les luttes menées relèvent en grande partie de chimères, d'ennemis créés de toutes pièces par l'imagination ou, à une autre échelle, par l'humain. Notre analyse rejoint ici la tendance dégagée dans le premier chapitre de cette étude où nous avons montré que Plume ne s'attaque pas *aux* humains, mais bien à ce qui est *fabriqué* ou *causé* par l'humain, lequel ne produit pas toujours ce qu'il y a de meilleur pour lui-même. Quoi qu'il en soit, aussi actuels que soient les thèmes abordés dans « Don Quichotte », la chanson n'en demeure pas moins une adaptation libre d'un roman du début du XVII^e siècle dans laquelle Latraverse a, selon nous, réussi à reprendre certains

éléments majeurs de l'œuvre originale (luttons, caractère picaresque de la quête, etc.) en remplaçant le personnage dans un contexte moderne, et dans une forme plus actuelle. En outre, Plume s'adresse à un public varié dont les individus possèdent un degré de compétence très variable. Ces derniers feront des lectures différentes selon qu'ils connaissent ou non le *Don Quichotte* de Cervantès.

2.4.3. Quelle lecture pour quel lecteur?

Puisqu'il est impossible de prévoir la compétence réelle de tel ou tel lecteur, notre analyse ne porte pas sur des lectures déterminées. En effet, comment savoir précisément où se situe la compétence de chaque lecteur entre une méconnaissance totale de l'histoire de l'Homme de la Manche et une connaissance approfondie de la littérature espagnole du Siècle d'or? Imaginons, pour les besoins de notre réflexion, deux lecteurs-auditeurs assez éloignés l'un de l'autre pour que nous puissions raisonnablement supposer que leur compétence respective les conduira à des interprétations différentes.

Un lecteur qui serait totalement ignorant du personnage littéraire de Don Quichotte ou le connaissant très peu, sachant qu'il s'agit d'une espèce de chevalier un peu fou combattant des moulins à vent, pourrait tout de même comprendre la chanson sans toutefois y déceler toute la charge ironique qu'une lecture informée rend possible. Outre les images scatologiques de l'introduction et l'allusion à la maladie mentale de la finale, d'ailleurs, la chanson comporte peu d'allusions au bas corporel, hormis la présentation initiale des personnages, et on n'y retrouve pas la truculence qui a fait la réputation de Latraverse. Le vocabulaire est plutôt recherché, calqué pour l'occasion sur les romans de chevalerie qui mettent en vedette un héros, « vrai mercenaire » doté d'une « âme [...] férue d'un grand sens moral » et d'une « armure », des chevauchées, des croisades et la défense de la « veuve » et de l'« orphelin ».

Un lecteur dont la connaissance de *Don Quichotte* est très limitée saurait désormais que le personnage est inspiré des romans de chevalerie. À ce champ lexical médiéval s'ajoute le registre comique puisque l'armure dont il est question en est une « de pitre » derrière laquelle « on devin[e] déjà l'originalité » d'esprit, alors que cette « armure de pitrerie » accompagne ses autres qualités : sa « bolle » et sa « fougue ». De même, Plume reprend les images les plus couramment associées à l'œuvre de Cervantès, c'est-à-dire le héros

chevaleresque un peu hirsute et les moulins à vent vus comme des géants, des ennemis à combattre. S'il conserve la métaphore des géants, Latraverse remplace tout de même les moulins par les paroles des « professeurs » de son enfance, qui gesticulent « les bras en croix, cloués dans le firmament » à la manière de statues religieuses. Si les prêcheurs de sa jeunesse ont eu droit à sa méfiance, il n'en a pas été de même pour ceux qui l'ont embrigadé dans les nombreuses causes énumérées, puisque Don Quichotte semble avoir été facile à convaincre du bien-fondé de toutes sortes de combats sans que ses prises de position s'inscrivent, à ses propres yeux, dans une démarche constructive et cohérente.

Ce lecteur moyen comprendra aussi que le nombre de causes défendues, exagéré, sert à montrer la dilution dont fait preuve le narrateur dans son militantisme et l'inefficacité des différents moyens utilisés pour arriver à ses fins. Dans la multiplication des batailles, le lecteur savant reconnaîtra la surenchère de péripéties propre au roman picaresque, alors que le lecteur moyen n'y verra qu'une accumulation de combats plus ou moins vains. Par ailleurs, ce lecteur sera susceptible de ne pas saisir toute l'ironie contenue dans la chanson quant à la réalité des causes pour (ou contre) lesquelles lutte « Don Quichotte » s'il n'est pas au fait du caractère imaginaire des ennemis (et de la quête en général) de Don Quichotte. Il pourrait aussi en arriver à la conclusion que la voie choisie dans les derniers couplets est la seule voie qui permette de ne pas lutter en vain, ou même considérer le narrateur comme une personne troublée qui s'est inventé des raisons de s'opposer simplement pour s'opposer. Nous l'avons dit, il est certes difficile de prévoir le comportement d'un lecteur, quel qu'il soit, mais il est évident que la non-connaissance de l'œuvre de Cervantès modifie le nombre et la teneur des nuances qui peuvent être perçues dans la chanson.

Pour sa part, le lecteur savant, celui qui est plus au fait de l'œuvre littéraire de Cervantès, fera plus aisément le lien entre la chanson de Latraverse et le roman picaresque. Sa lecture de l'œuvre ne sera pas diamétralement opposée à celle du premier lecteur, mais elle sera orientée dès le début, avant même qu'il en ait entendu les premières notes. Là où le lecteur moins compétent n'aura peut-être retenu que la présence de l'allusion scatologique dans le titre, le lecteur savant aura déjà activé ses connaissances antérieures afin de revoir en lui-même les grandes lignes de *Don Quichotte*. Il saura d'emblée qu'il s'agit d'une certaine parodie du personnage chevaleresque typique qui, accompagné d'un écuyer gourmand dont la

sagesse s'affine au cours du texte, part en quête d'aventures et finit par combattre des ennemis imaginés, des objets inoffensifs auxquels il prête des intentions belliqueuses, des pouvoirs magiques et des formes fantasmées, comme c'est le cas pour les célèbres moulins à vent.

Ce savoir permet au lecteur savant d'aborder la chanson de Latraverse d'une oreille avertie : il ne prendra pas les luttes du personnage au sérieux, sachant d'entrée de jeu que son homologue espagnol ne se battait pas contre de réels adversaires. Aussi ce lecteur ne sera-t-il pas surpris, à la fin, d'entendre le chanteur badiner sur le thème de la schizophrénie puisqu'il lui était possible de prévoir la tendance à la fabulation, à l'hallucination du personnage, toujours en se basant sur l'original. Ce faisant, son approche de l'œuvre chantée sera orientée par cette expérience précédente, le ridicule de Quichotte étant transféré chez « Quichiotte ». Latraverse réussit en partie l'adaptation moderne du roman de Cervantès en reprenant une de ses idées fortes en créant un personnage qui, à l'instar du chevalier espagnol, est incapable de distinguer une cause réelle, pour laquelle la lutte serait nécessaire, d'une cause inventée de toutes pièces par des lobbies ou des groupes d'intérêt, ou par son imagination alimentée par le merveilleux de la littérature.

Ces deux lectures possibles mettent en lumière la dualité que vit un personnage qui est habité du désir d'améliorer son sort de même que par un sentiment d'impuissance devant l'ampleur de la tâche. Par ailleurs, cette incapacité à changer réellement les choses est relativisée par le côté chimérique des combats, alors que Latraverse, s'inspirant de Cervantès, fait le nécessaire pour que son lecteur sache que son personnage n'a peut-être pas investi son temps et ses énergies de la meilleure manière qui soit, et qu'il n'a pas su distinguer le vrai du faux, l'essentiel du futile. À l'écoute de cette chanson, deux auditeurs aux compétences différentes pourront le comprendre, avoir une certaine empathie pour le personnage. Le lecteur plus informé, par ailleurs, aura peut-être en sa possession davantage d'outils pour développer cette empathie envers « Don Quichiotte » et s'y identifier (en passant par Don Quichotte), alors que le lecteur moins compétent pourrait le percevoir comme un personnage sans prise sur la réalité, comme un fol utopiste qui baisse les bras.

2.4.4. L'épithète Latraverse : Villon ou l'appel à l'indulgence

L'exemple de « Don Quichotte », avec sa référence très spécifique à l'œuvre de Cervantès, représente un cas où la compétence de l'auditeur repose globalement sur une seule connaissance : celle du roman espagnol parodié. Or il n'est pas rare que plusieurs références d'horizons divers s'entremêlent, se côtoient à l'intérieur d'une même œuvre. C'est le cas dans « Rince-cochon » alors que Plume Latraverse puise à plusieurs sources pour créer un ensemble de références qui se juxtaposent et se complètent. Sans faire un inventaire exhaustif de toutes les pistes explorées par Latraverse, nous tâcherons de voir de quelle manière l'auteur s'y prend pour éviter que le lecteur non initié s'y perde ou se butte à un texte abscons sur lequel il n'aurait aucune prise. Dans certains cas, la compétence du lecteur est créée par les indices qui lui sont proposés. D'autres fois, les références sont intégrées de façon à ne pas limiter la lisibilité de l'œuvre et sont polies jusqu'à s'intégrer au texte et au contexte au point de ne plus représenter une difficulté de lecture pour le lecteur moyen, mais seulement une valeur ajoutée pour le lecteur compétent.

À l'image de Villon dans « La Ballade des pendus », où il exhorte les humains à ne pas entretenir de ressentiment envers les condamnés à mort, Latraverse fait de cette chanson une prise de conscience. L'énonciateur se demande quelle est l'origine de sa propre agressivité, de cette propension à exclure. Après avoir longtemps chanté la laideur et le rejet, il se demande ici pourquoi il a adopté cette position et s'il ne serait pas plus avisé de changer d'attitude devant la vie qui se présente à lui. La chanson commence par une confession de l'énonciateur qui se dit qu'il a perdu beaucoup d'énergie dans une vaine rébellion contre tout ce qui lui semblait contraire à ses valeurs :

Bien à l'abri derrière
Ma sale réputation
Je m'vautrais, solitaire
Avec mon rince-cochon

Au-delà de l'inutilité de son attitude belliqueuse, ce qu'il en retient est la solitude dans laquelle il pataugeait. De ce fait, « Rince-cochon » est aussi marquée par l'exclusion, mais elle prend une forme différente. Ici, c'est l'auteur qui admet s'être exclu lui-même, contrairement à ceux qu'il a rejetés et qui se sont retrouvés à part malgré eux. L'énonciateur s'est donc servi sa

propre médecine. À la fin de la chanson, cet isolement fera en sorte qu'il sera uni aux exclus, à ceux qui ne font plus partie d'un groupe ou d'un autre.

La présence d'un refrain est plutôt rare dans le répertoire plumescque. Si le chansonnier utilise régulièrement un refrain musical, les textes de ses chansons, eux, sont généralement constitués de couplets qui se succèdent sans répétition. La répétition de deux vers en fin de strophe est une particularité de la ballade, forme poétique souvent utilisée par Villon à qui Plume emprunte les mots « Frères humains ». Dans « Rince-cochon », les vers « Je mets d'eau dans mon vin/Avec du Drano chaque matin » reviennent tous les deux couplets. Le rince-cochon, un mélange d'eau et de vin, est un remède pour soigner la « gueule de bois ». L'énonciateur y ajoute du Drano, un produit utilisé en plomberie pour dissoudre les bouchons qui se créent dans les tuyaux et dont l'ingestion est fortement déconseillée. La dilution est d'ailleurs un élément important de la chanson quand Latraverse pointe du doigt l'importance accordée aux événements négatifs tout en tentant d'amener l'auditeur à être indulgent envers ceux qui font des erreurs et en lui recommandant de cultiver l'espoir, plutôt que le désespoir et le cynisme.

Après cette première occurrence du refrain, la chanson progresse tandis que le Je énumère un certain nombre de situations qui, selon son système de valeurs, méritent d'être dénoncées, qu'il s'agisse de la Guerre froide quand il s'adresse à un « Camarade! », de la menace nucléaire quand il évoque une « pluie de violence/d'une nucléaire ambiance », de différentes dictatures à travers le monde, comme celles de « Bébé Doc », Ferdinand « Marcos » et « Kadhafi », ou de diverses causes qui semblent plus ou moins vouées à l'échec aux yeux de l'énonciateur, par exemple le féminisme qui, selon lui, permettrait éventuellement aux femmes de « s'aliéner/Toutes, en bonne et due forme ». Dans ce cas-ci, la lutte des femmes ne peut mener qu'à un abaissement, puisque vouloir être les égales des hommes n'a rien de très glorieux. Alors que le lecteur a devant lui l'évocation de plusieurs histoires d'horreur qui alimentent le dégoût de l'énonciateur pour le potentiel destructeur de l'humain quand l'auteur nomme différents dictateurs, Latraverse institue la compétence du lecteur, comme le propose Eco, en rendant la référence transparente. Il en serait allé différemment s'il avait plutôt créé une métaphore reposant sur des détails de ces dictatures (soviétique, haïtienne, philippine ou libyenne) sans nommer leurs têtes dirigeantes.

Ces références se fondent dans le texte sans être explicitement traitées comme telles. Le lecteur qui les perçoit fera le lien entre ces couplets et ce qu'il connaît déjà de ces sujets (féminisme, catastrophes nucléaires et enjeux environnementaux, problèmes sociaux, etc.). Le lecteur moins sensible à l'actualité, pour sa part, comprendra de quoi il s'agit, mais ses perspectives seront moins vastes, ses angles de vue seront limités. La chanson lui semblera peut-être moins profonde qu'au lecteur compétent, mais il trouvera tout de même matière à réflexion et pourra approfondir ses connaissances à partir des indices donnés par le texte. Après avoir proposé un portrait aussi sombre de l'humanité, l'énonciateur partage l'avis de son psychiatre qui « cherche le pourquoi/de la déconnexion. » La réponse donnée est que les valeurs qui font que le Je exècre telle ou telle situation reposent sur « une pluie de préjugés/qui r'bondi[t] dedans/un puits empoisonné/par de bons sentiments. » Par la suite, l'auditeur a droit à l'appel à l'indulgence inspiré de François Villon, évoqué plus tôt. Ces deux mots – « Frères humains » – suffisent à lier le texte de Latraverse à celui de Villon et à ajouter une couche de sens pour le lecteur qui saisit l'allusion. Les derniers couplets tiennent lieu de résolution pour l'auteur, mais aussi de conseil pour tout « frère humain », puisqu'il est question de canaliser ce ressentiment, qui pourrait s'avérer destructeur, en acte créateur. C'est « en travaillant assis/sur sa matière brute/en vivant sa folie/en transcendant sa lutte » que l'humain parviendra à faire de la terre un endroit supportable et à cultiver l'espoir. La chanson se termine sur quelques vers qui font écho au refrain :

Depuis c'temps-là
que je
m'arrose la plante des pieds...
par en d'dans!

Ou bien l'énonciateur évoque son propre alcoolisme, ou bien il parle de l'espoir qui lui « pousse en plein centre », comme celui qui pousse au centre de la Terre, évoqué dans l'avant-dernier couplet de la chanson. Quelle que soit la piste retenue, le travail est intérieur et ne devrait pas incomber aux autres. La progression de cette chanson suit donc certaines étapes, de la confession du Je à ses raisons d'être désabusé, puis de la prise de conscience à l'appel à l'indulgence, à l'espoir à entretenir. Afin de s'assurer que chaque auditeur puisse faire le chemin avec lui, le parolier laisse peu de place au hasard et tente plutôt de fournir suffisamment d'indices à chacun pour que, malgré les compétences inégales des publics de Plume Latraverse, tout le monde ait en main un texte cohérent et accessible.

Entre un univers dantesque où l'énonciateur descend « en enfer/chez les loups des bas-fonds » et l'apostrophe aux « Frères humains sans cœur », les références littéraires ajoutent du sens à la chanson pour le lecteur averti qui, dès lors, en voit l'organisation particulière. Le rapport d'intertextualité apparent apparaît comme une clef de lecture, comme une lunette permettant de grossir certaines ficelles et certains ressorts. En effet, la descente aux enfers du Je se fait en posant le regard sur diverses situations ne faisant pas honneur au genre humain. Ce regard s'accompagne d'une introspection du Je qui se sait semblable aux autres. La reprise du vers de Villon guide également le lecteur compétent en lui rappelant qu'en fin de compte, l'homme, bien que responsable de ses actions, ne doit pas être jugé ici-bas par d'autres humains. Toute l'œuvre de Plume montre que l'un des refus les plus constants dans ses chansons est celui du jugement moralisant. Si ce jugement doit provenir de Jésus pour Villon¹⁰³, il vient de l'individu lui-même pour Latraverse qui refuse de condamner ses semblables, conscient qu'ils seront les premiers à souffrir intérieurement de leurs actions. Évidemment, celui qui n'a pas lu Villon perdra de vue l'originalité du rapport au jugement de Plume, quoiqu'elle est visible dès l'emprunt fait à Villon : « Frères humains sans cœur/aux mille et un reproches. » Le chanteur demande plutôt aux juges d'avoir une bonne pensée pour les pécheurs, puisqu'ils n'en sont pas différents. L'appel aux « Frères humains » sert à rappeler que les individus, quels que soient leurs actes, sont réunis dans la même humanité.

2.4.5. Une flèche, deux cibles

L'érudition n'est pas un gage de compétence et une lecture peut être rendue difficile par une tonalité ou par des éléments de culture populaire. La chanson « Les pauvres » (1978), l'une des plus connues de Latraverse, offre un bon exemple de cette possibilité puisque c'est avant tout l'ironie qui constitue un écueil potentiel pour le lecteur non averti. Le critique Gilles Perron a d'ailleurs publié une analyse intéressante de ce procédé dans la revue *Québec français*, où il se penche sur le « cliché ironique » chez Latraverse. Alors que la culture savante n'est pas représentée dans la chanson, l'ironie, elle, se pose en barrière entre deux lectures distinctes, lesquelles mènent le lecteur à des conclusions très différentes. Plume n'est évidemment pas le seul à utiliser l'ironie et la dérision dans son œuvre, mais Perron rappelle

¹⁰³ Rappelons l'envoi de la ballade écrite par Villon dans lequel le poète ne reconnaît qu'un seul maître, qu'un seul juge : « Prince Jesus qui sur nous a maîtrise ».

toutefois qu'« il le fait d'une façon particulière : le plus souvent, l'auditeur ne sait pas immédiatement s'il est visé par la caricature ou s'il peut s'installer confortablement du côté des rieurs¹⁰⁴. » L'humour de Latraverse provoque une certaine perplexité, un malaise.

Derrière une apparente violence se cache une indulgence presque sans borne, on le sait, mais cette habitude de tout dénigrer, de ne rien épargner a souvent pour effet de brouiller les cartes et de rendre mince la ligne entre les victimes et leurs assaillants, jusqu'à ce que l'on ne sache plus trop qui tient quel rôle. Nous l'avons vu précédemment, Latraverse cherche l'antagonisme. Il le fait, croyons-nous, afin d'éliminer autant que possible les étiquettes, les distinctions construites, qui émanent de l'humain, telles les classes sociales, les options politiques, les valeurs personnelles trop convenues, etc. La pauvreté, sans surprise, entre dans cette catégorie, et Latraverse, s'il s'attaque aux idées préconçues en les ridiculisant, épargne les personnes qui composent ce groupe défavorisé.

Cette chanson, par sa tonalité ironique, rend ainsi possibles deux lectures, deux interprétations. Le lecteur moins informé peut y voir une attaque *contre* la pauvreté et, surtout, contre les pauvres eux-mêmes. Après tout, comme le souligne Perron, la « première écoute peut [...] aisément entraîner une lecture à un premier degré, puisque le texte fait défiler toute une série de clichés et de préjugés populaires sur le mode de vie des pauvres¹⁰⁵. » Ne sont-ils pas raillés tout au long de la chanson? On énumère leurs travers, leurs tares, leur habillement négligé puisqu'ils « s'habille[nt] ben mal », leur demeure délabrée quand ils « vivent dans des cabanes », leur inculture alors qu'ils ne « vont pas voir de shows », leur scolarité limitée, eux qui ne sont « pas des grosses bolles », etc. Toutes ces assertions, par contre, trouvent leur origine d'un seul et même fait, énoncé dès le commencement du morceau quand Plume nous informe que « les pauvres ont pas d'argent. » Tout le reste ne peut que découler de ce fait, évident, mais qui conditionne toute la vie du personnage du pauvre. La part des lecteurs qui n'a pas relevé ce détail est donc, pour reprendre les mots de Perron, « la véritable victime de l'ironie [...] : celle qui entendra le texte sans saisir la sympathie éprouvée par le narrateur pour les présumées victimes. Il y a donc ici une ironie au second degré, qui vient parfois annuler la plus apparente, celle s'exerçant à l'endroit des pauvres qui ne sont pas ménagés par le

¹⁰⁴ Gilles Perron, « Plume Latraverse et le cliché ironique : Les Pauvres » dans *Québec français*, no 111, 1998, p. 74.

¹⁰⁵ Ibid., p. 75

texte¹⁰⁶. » Les autres lecteurs, mieux aguerris à la rhétorique, voient l'ironie, comprennent que la véritable cible de Latraverse est le partage de la société en classes sociales, plutôt que les individus qui les composent, et ceux qui acceptent ces distinctions artificielles sans voir ce qu'elles ont de superficiel, de factice.

Conclusion

Notre analyse montre que les références contenues dans un texte peuvent échapper à un lecteur, tandis qu'un autre s'en servira pour créer du sens, pour mieux tirer profit d'une œuvre. Dans la chanson « Don Quichotte », la référence est savante, Cervantès n'ayant pas été lu par tout le monde. Cependant, le même phénomène se produit quand une référence populaire n'est saisie que par une portion du lectorat ou de l'auditoire. La nature de la référence n'est donc pour rien dans la compréhension, puisque c'est la compétence elle-même qui est en jeu et non l'origine de l'élément ajouté. Tout lecteur rencontre, à l'occasion, des informations qu'il ne peut utiliser ou qu'il utilise mal en raison d'une méconnaissance du sujet ou des codes, de sorte que la non-lecture n'est pas un fait réservé au lecteur ordinaire, mais bien une réalité que tout lecteur expérimente à différents degrés et de diverses manières. Cette non-lecture, comme la lecture, est mouvante; elle évolue sans cesse au gré des oublis et des apprentissages. Certains détails d'un texte peuvent trouver un éclairage *a posteriori*. Ce serait par exemple le cas pour un lecteur qui lirait *Don Quichotte* après avoir entendu la chanson « Don Quichotte ». La chanson gagnerait alors pour lui une signification modifiée par sa connaissance nouvelle de l'œuvre et sa lecture s'en trouverait changée tout autant.

Dans la chanson « Rince-cochon », les références sont de différents types : politiques, sociaux, littéraire, populaires, etc. Du titre renvoyant à un remède de grand-mère à la reprise d'une formule de François Villon, différents lecteurs ne remarqueront pas les mêmes éléments. Ces lecteurs, dont l'attention portera parfois sur d'autres parties de la chanson, ne retiendront pas toutes les mêmes informations, mais ils comprendront le propos général et la chanson sera significative malgré les vers non lus.

¹⁰⁶ Idem.

Cette pluralité de lecteurs et de lectures permet à Latraverse de rejoindre un large auditoire et de rapprocher des personnes qui, en raison de leurs différences, n'auraient peut-être pas partagé un même objet culturel. La chanson est un genre à la portée du plus grand nombre. Par la brièveté des pièces et par sa présence dans l'espace public (radio, festivals, spectacles, Internet, etc.), elle atteint des personnes qui, si ces textes n'existaient que dans un livre, n'y auraient pas accès, que cela provienne d'une absence d'intérêt ou d'un manque d'habileté de lecture. Si l'objectif de Plume Latraverse est de n'épargner personne, le choix de la chanson est idéal en cela qu'il s'agit d'un genre populaire. Par sa musique, ses textes et, surtout, son interprétation, elle possède une capacité de pénétration accrue par rapport à d'autres disciplines artistiques demandant des compétences précises (par exemple : lecture, compréhension des codes de la musique classique) ou des moyens financiers plus importants (théâtre, opéra). Pour la chanson, l'écoute suffit à une réception minimale de l'œuvre. Notre lecture des chansons de Latraverse permet de mettre en évidence leur accessibilité en montrant que le lecteur ordinaire et le lecteur compétent y trouvent leur compte et en arrivent, à la fin, à une compréhension valable des pièces même s'il leur manque certains référents.

Bref, loin de se servir des degrés de culture pour créer des distinctions, Latraverse se sert de la culture, en son sens le plus large, pour alimenter sa réflexion, pour produire, dans ses chansons, des expériences humaines et en exposer les rouages. S'il est envisageable qu'une référence savante soit un obstacle pour une part du public, il est tout aussi possible que l'élément brouillant les pistes relève davantage de la tonalité adoptée par l'interprète ou d'un positionnement de l'auteur (choix de mots, thèmes, niveau de langage, etc.) et que le public le moins apte à saisir la portée réelle d'un texte ne soit pas nécessairement sa portion la moins érudite. Quoi qu'il en soit, l'objectif n'est jamais d'exclure une partie du public, mais bien de lui présenter des voies d'interprétations parmi lesquelles il pourra construire, pour lui-même, le sens des chansons.

3. La communauté du bas

Après avoir analysé l'hybridité chez Plume Latraverse dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons mis en lumière quelques sources exemplaires auxquelles l'artiste a puisé afin de construire son répertoire. En revendiquant plusieurs influences (états-uniennes, françaises, québécoises; musicale ou littéraires; etc.), Latraverse s'affirme en tant que légataire de tous ces prédécesseurs alors qu'il assimile à sa manière une partie de l'œuvre de chacun. Cependant, s'il s'identifie à ces sources, il marque sa distance à l'égard d'autres types de groupes basés sur les allégeances politiques, les classes sociales ou les nationalités, en les rejetant avec force. Semblant refuser toute tentation de glorification, Latraverse montre une fascination pour le monstrueux, l'excessif, le grotesque et le laid. Ce qui est repoussant à première vue l'intéresse au point de se retrouver au centre de plusieurs chansons.

Le deuxième chapitre nous a permis de mettre en lumière la manière dont cette hybridité peut être reçue par des lecteurs-auditeurs très différents les uns des autres. Ainsi, bien que leurs compétences respectives soient parfois à des lieues l'une de l'autre, ces lecteurs peuvent malgré tout trouver leur compte dans des textes qui font appel à des connaissances qu'ils ne possèdent pas nécessairement lors des premières mesures de la chanson. De fait, l'œuvre de Plume nous rappelle que la compétence se construit à chaque instant et que l'œuvre elle-même permet de modifier le lecteur de manière à le rendre davantage compétent.

Ce troisième et dernier chapitre cherchera à montrer que même s'il semble souvent choisir le rejet, Latraverse n'en demeure pas moins un rassembleur qui, en évitant les étiquettes, tente de cerner l'essence même de l'humain et, par là, de rendre vains les principes artificiels de catégorisation. L'humour, véhicule par excellence de la désacralisation, permet à l'artiste d'attaquer sans blesser mortellement et de rappeler qu'en dépit de tous les masques qu'il peut porter, son corps fait de lui un être fragile et seul, qui partage néanmoins bien plus qu'il le croit avec ses semblables.

3.1. Au-delà du carnivalesque

Dès lors qu'il est question de rabaissement et de dérision, il est difficile de ne pas tenir compte des études portant sur le carnivalesque. Ce dernier, bien développé dans les ouvrages de Mikhaïl Bakhtine, repose sur des éléments qu'il est possible d'identifier dans bon nombre

d'œuvres et qui permettent de comprendre la dynamique de différentes représentations de la société.

Pour Bakhtine, le carnaval repose d'abord sur une forme de renversement. Les rôles y sont inversés et le haut perd sa place. Ce faisant, le bas se retrouve à égalité (ou même dans une position de supériorité) par rapport à ce qui était initialement « le haut » :

L'orientation vers le bas est propre à toutes les formes de la liesse populaire et du réalisme grotesque. En bas, à l'envers, le devant-derrrière : tel est le mouvement qui marque toutes ces formes. Elles se précipitent toutes vers le bas, se retournent et se placent sur la tête, mettant le haut à la place du bas, le derrière à celle du devant, aussi bien sur le plan de l'espace réel que sur celui de la métaphore¹⁰⁷.

Ainsi, le carnaval suppose un équilibre. Alors que ce qui dominait ou ce qui devançait se retrouve plus bas, ou à l'arrière-plan, ce qui n'était pas élevé devient sinon la valeur supérieure, du moins une valeur équivalente.

Le carnaval est aussi le lieu du rire, lequel permet de « démystifier, de traduire dans la langue du "bas" matériel et corporel (dans son acception ambivalente) les pensées, images et symboles cruciaux des cultures officielles¹⁰⁸. » Ainsi, rien n'est à l'abri du ridicule. De même, ce qui peut engendrer une relation de domination, construisant toute forme de hiérarchie, effraie, car celui qui a peur se méfie et n'est pas aussi libre que celui qui ne craint pas. Ne pas tout prendre au sérieux permet de libérer l'individu de l'emprise de ce qu'il ne comprend pas et de ce qui le mystifie, de ce qui lui semble trop étranger pour être saisi, qu'il s'agisse d'une classe socialement puissante ou d'une réalité physique angoissante comme la mort.

Le carnaval constitue un lieu d'inclusion, puisque tous sont appelés à y participer. Les catégories préétablies, si présentes en dehors, disparaissent une fois à l'intérieur de celui-ci puisqu'il possède ses propres règles. Toujours selon Bakhtine,

[I]e carnaval est un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs, tous ses participants sont actifs, tous communient dans l'acte carnavalesque. On ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on le vit, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une existence de carnaval¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Mikhaïl Bakhtine. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard (coll. Tel), 1970, p. 368.

¹⁰⁸ Ibid., p. 391.

¹⁰⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 169.

Durant le carnaval, aucune étiquette n'est réelle, aucune ne doit être prise au sérieux. Chacun devient, le temps de la fête, qui il veut et agit en conséquence sans être jugé par les autres, sans se faire rappeler sa place réelle dans la société. Il n'y a plus d'acteurs ou de spectateurs.

Le critique Mario Leduc, dans son ouvrage *Plume Latraverse : masqué/démasqué*¹¹⁰, fait l'analyse du caractère carnavalesque de l'œuvre – et de la carrière – de Plume Latraverse. Cependant, au-delà de ce carnavalesque, lequel commande une logique du renversement, il nous semble que l'œuvre de Latraverse repose plutôt sur le rabaissement – dans un mouvement de descente continu – sans qu'il y ait en contrepartie d'élévation équivalente.

3.1.1. Renversement incomplet

Nous sommes d'avis qu'une lecture carnavalesque de l'œuvre de Latraverse, telle que proposée par Leduc, offre certaines pistes de réflexion intéressantes sans pour autant répondre à toutes les questions. L'« ambiance de carnaval¹¹¹ », pour reprendre un des sous-titres de son étude, est bel et bien présente chez Plume avec l'omniprésence du rire, l'importance accordée au banquet, au corporel, etc. Par contre, le renversement est incomplet, comme s'il avait commencé par destituer tout ce qui tentait de s'élever, mais qu'il s'était arrêté en cours de route pour laisser tout le monde au sol, bien ancré dans une réalité charnelle et quotidienne.

Le concept de carnavalesque permet d'éclairer de nombreuses facettes de l'œuvre de Latraverse, mais il n'est pas une fin en soi chez lui, tout comme il ne l'était pas non plus dans l'œuvre de Rabelais. La vision du carnaval mise en place par Bakhtine prévoit une descente universelle, mais cette dernière doit mener à une élévation subséquente, à une renaissance :

Tous ces rabaissements n'ont pas un caractère relatif ou de morale abstraite, ils sont au contraire topographiques, concrets et perceptibles; ils tendent vers un centre inconditionnel et positif, vers le principe de la terre et du corps qui absorbent et donnent le jour. Tout ce qui est achevé, quasi éternel, limité et périmé se précipite dans le "bas" terrestre et corporel pour y mourir et renaître¹¹².

Pour Bakhtine, il ne s'agit ni d'une punition ni d'une dévaluation. Il s'agit d'un retour à l'origine, à l'originel, afin de permettre un nouveau départ. Chez les chrétiens, quand le carnaval précède le carême, ce rapport à la renaissance devient évident puisqu'il s'agit d'un

¹¹⁰ Mario Leduc, *Plume Latraverse , masqué/démasqué*.

¹¹¹ Ibid., p. 105.

¹¹² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 368.

temps de fête avant quarante jours de privations diverses dans l'attente de la mort et de la résurrection du Christ. C'est l'occasion de jouir des plaisirs terrestres avant d'en faire le deuil dans l'espoir d'une nouvelle vie dans un paradis promis. Chez Latraverse, la fête est évidente, la descente l'est également, mais on ne trouve nulle promesse d'un avenir meilleur. Tout au plus peut-on entreapercevoir quelque suggestion d'un monde où les obligations sont réduites au minimum, où chacun peut être lui-même sans devoir répondre aux attentes des autres. Pour Plume, le carnaval n'est pas une destination, mais bien un point de départ. Il repose sur les rôles que l'on joue et desquels il faut s'extirper, parfois douloureusement et violemment, afin d'enlever finalement ce costume qui empêche d'être soi-même. S'il semble souvent encourager la fête, le jeu et la bouffonnerie, le parolier ne manque pas de rappeler de manière récurrente que ce ne sont, justement, que des jeux et qu'il faudra tôt ou tard laisser tomber les masques et cesser de se voir autre que l'on est au plus profond de soi. Dans « Quand le rêve est fini¹¹³ » (1981), Latraverse offre un aperçu de cette nécessité de sortir du « rêve », de ce lieu où la réalité est masquée :

Quand le rêve est fini
Que tu te r'trouves tout seul dans ton lit
Que tu t'déplumes les ailes
Parachuté du septième ciel
[...]
Y faut ben se r'lever
Pour être capab' d'aller se r'coucher
Et pis d'rêver encore
Sans se r'lever du mauvais bord

Ici, l'énonciateur souhaite pouvoir recommencer et rêver de nouveau en espérant un réveil plus agréable et sans mauvaise surprise. Plume identifie un lieu où le carnaval n'a plus sa place, en l'occurrence le lit, où l'on se réveille après un moment d'existence rêvée. L'après-carnaval existe et il est inéluctable. Semblablement au « carême » qui constitue une période d'attente avant la résurrection, le lit où on est seul est l'endroit où les masques ne sont plus nécessaires, où les ailes et plumes ne permettent plus de planer et où on atterrit enfin, une fois le « septième ciel » quitté.

Le carnavalesque repose sur la valorisation de ce qui est généralement délaissé au profit du haut, de ce qui est favorisé parce que mieux vu. Selon Shusterman,

¹¹³ Michel Latraverse. *Tout Plume*, p. 135.

en privilégiant un terme sur un autre, [les distinctions binaires et les jugements de valeur] ignorent ou dégradent la valeur réelle du terme dominé, qu'une réflexion plus profonde peut montrer comme essentiel à la valeur du terme jugé supérieur. En particulier, tout ce qui est rattaché au « bas », à la chair, et aux sens est systématiquement dévalorisé, alors qu'il faudrait y voir une contribution décisive à l'épanouissement humain, y compris sur le plan moral et intellectuel¹¹⁴.

Cette vision permet de considérer l'humain comme une entité dont il est impossible de nier une partie aussi importante que le bas. Sans son contraire, le « haut » ne peut exister et ne peut être valorisé. La « contribution » du premier, du physiologique, repose sur les sensations physiques, les plaisirs comme les douleurs. Sans elles, aucune connaissance n'est possible, puisque toute réflexion, aussi élevée soit-elle, est d'abord induite par le rapport du corps à son environnement.

Cette dimension du carnaval semble essentielle dans l'œuvre de Latraverse puisque la fête, bien que très présente, n'est jamais une fin en soi, mais une étape vers ce « lit » humain, vers ce lieu privé, cet isolement auquel nul n'échappe.

3.1.2. Voies descendantes

Plume Latraverse ramène tout à sa plus simple expression, à ce point où la descente n'est plus possible. Une fois qu'il y est, il n'est pas question d'amorcer une remontée, d'entamer une élévation quelconque, mais bien d'établir sur ce plancher un seuil, un état stable à partir duquel une forme de paix peut survenir, un lieu dont chacun peut profiter sans crainte d'un nouveau rabaissement.

Pour atteindre ce bas-fond, l'auteur ne laisse rien au hasard. Chaque auditeur doit se sentir happé par cette descente et c'est par le rire que Latraverse tente d'y parvenir. Selon Ruth Amossy, « ce qui se donne à voir dans le discours, ce n'est pas seulement la façon dont le locuteur perçoit son ou ses partenaires, c'est aussi la façon dont il leur présente une image d'eux-mêmes susceptible de favoriser son entreprise de persuasion¹¹⁵. » Plume se sert de l'humour afin d'ébranler les conceptions du monde de l'auditeur sans pour autant que ce dernier ne perde la face publiquement. En effet, sous couvert de plaisanterie, Latraverse peut ridiculiser ce qui tient à cœur à son public, puisque ce dernier pourra n'y voir, au premier

¹¹⁴ Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, p. 35-36.

¹¹⁵ Ruth Amossy. *L'argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Éditions Nathan, 2000, p. 57.

abord, qu'une bouffonnerie. Ce n'est qu'après coup que la critique implicite devient perceptible et que la dépréciation devient évidente, incontestable et, surtout, acceptable.

Sans proposer une liste exhaustive des mouvements descendants à l'œuvre chez Latraverse, nous pouvons en noter quelques-uns qui illustrent l'étendue de ce type d'opération dans son répertoire. Des chansons comme « Mémoire courte¹¹⁶ » (1983) ramènent les forces policières à leur puissance brute en remarquant qu'« y a pas grand différence ici/Entre la police et les bandits ». D'autres, comme « Pas de quartier!¹¹⁷ » (2007), mettent en lumière les contradictions de la religion et montrent à quel point cette dernière n'arrive pas à s'élever au-delà des considérations physiques et des mauvais sentiments :

« Tu fais sauter ma mosquée... ké ké ké... tu fais sauter ma mosquée?
J'fais brûler ta synagogue... gog gog gog... j'fais brûler ta synagogue! »
Y a d'quoi s'mett' une nappe s'a tête... tête tête tête...
Y a d'quoi s'mett' une nappe s'a tête!
pis y a d'quoi s'péter le front... fron fron fron... su'l mur des lamentations!

Latraverse s'en prend ici à ce qui, plutôt que rassembler, divise les peuples et devient la cause de conflits. Ce faisant, pendant qu'il ridiculise deux grandes religions – dans les vers suivants, le christianisme n'échappe pas à la charge –, il les réduit à leur présence matérielle, alors que ce sont les édifices et les pratiques rituelles qui font l'objet d'une attaque en bonne et due forme, la foi en tant que telle ne faisant pas partie des cibles. Les classes sociales et les préjugés économiques reçoivent le même traitement. La chanson « Les pauvres » utilise l'ironie pour amener l'auditeur à réfléchir aux jugements qu'il porte lui-même. Il en va de même pour « Chien fou¹¹⁸ » (1981), où le fondateur d'un « empire » est comparé, comme le titre le laisse entendre, à un « chien fou qui court partout/Pour bâtir le pire des empires ». L'industrie artistique est quant à elle mise à mal quand Plume rappelle que pendant que les créateurs réfléchissent, « le gérant collect[e] les sous » (« Cirku\$¹¹⁹ », 1976).

Tous ces rabaissements, ces dévaluations sont destinés non pas aux individus, mais à tout ce qui sert de prétexte pour s'élever moralement au-dessus de ses contemporains. Toutes ces victimes ne sont pas pointées du doigt pour ce qu'elles sont dans leur intimité, mais pour l'image qu'elles projettent ou tentent de projeter en société, parmi leurs semblables. Le corps,

¹¹⁶ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 175.

¹¹⁷ Ibid., p. 446.

¹¹⁸ Ibid., p. 119.

¹¹⁹ Ibid., p. 72.

déjà diminué, n'est pas une cible *a priori* pour Latraverse. Les voies descendantes, chez lui, consistent d'abord et avant tout à retirer à chacun ce qui lui permet de s'élever, de manière à ce que chaque individu reprenne pied sur ce plancher, ce seuil en deçà duquel on ne descend pas, au-delà duquel on ne s'élève plus.

3.2. L'identification par le bas

La formation d'une communauté repose sur l'identification de certains éléments qui prennent alors une valeur importante aux yeux de ceux qui les revendiquent. Selon Fernand Dumont, « [s]ans être liés les uns aux autres par des relations concrètes, les individus se reconnaissent une identité commune à certains symboles¹²⁰. » Les individus d'un groupe se trouvent grâce à certains signes, à diverses représentations qui leur permettent de savoir qu'ils appartiennent au même groupe. Or, pour Latraverse, la seule identification vraiment sûre est celle reposant sur le bas, sur la nature même de l'individu, soit sa corporalité et ses besoins physiologiques, sans masque ni costume, sur le *monstre* qu'est l'humain dans sa plus simple expression. Pour lui, la monstruosité n'est pas une tare, mais un état, une condition immuable. Tout au long de sa carrière, Latraverse présente l'humain dans son animalité et son désir de combler ses manques les plus élémentaires. Il ne se positionne jamais à l'extérieur des limites du monstre : il en est un aussi. Comme le fait remarquer René Audet, la création du monstre par un écrivain repose sur une volonté de rallier le lecteur à sa vision dudit monstre :

De la sorte, ils [les écrivains] visent à un aboutissement : réussir la tératogenèse, mettre sous les yeux des interlocuteurs la vraie nature des personnages décrits. Pour y parvenir, les portraits proposés sont présentés comme autant de vignettes, de petits récits circonstanciels qui invitent le lecteur à accompagner le personnage, mais surtout à se faire complice du regard que porte sur lui le narrateur¹²¹.

De fait, l'auteur décrit le monstre afin que le lecteur considère ce dernier comme tel. Ce faisant, lui et le lecteur partageront cette vision du monstre et se reconnaîtront dans ce qui, le plus souvent, les différencie de cet être. Plume, tout en développant l'image du monstre, s'y assimile au lieu de s'en distancer. Dès lors, l'auditeur peut se joindre à eux ou se dissocier et du monstre et de Latraverse. De même, créer une figure de la monstruosité s'inscrit dans la même démarche artistique que la création de tout personnage. Selon Richard Shusterman,

¹²⁰ Fernand Dumont, « Sur la genèse de la notion de culture populaire », p. 16.

¹²¹ René Audet, « Lieux et pragmatique », p. 22.

l'« art s'approprié les sentiments humains plus qu'il ne les développe; il peut même aller jusqu'à les nier et les déformer pour mieux les réutiliser¹²². » En fait, on ne crée pas vraiment le monstre. Il existe et on en donne une image qui servira, par l'identification ou la distanciation, à rendre accessible au lecteur une réalité, une expérience humaine. Si Latraverse, qui présente le monstre aux lecteurs, ne cherche pas à s'en distinguer, c'est qu'il sait qu'ils partagent tous deux beaucoup de caractéristiques communes. De plus, en le présentant comme son semblable, il n'offre guère la possibilité à son public de choisir un camp.

Ce passage obligé par la figure du monstre s'inscrit dans le mouvement descendant que l'on retrouve dans l'œuvre de Latraverse. La charge, chez lui, est humoristique, aussi dure et grinçante soit-elle. À ce moment, tout devient cible et rien n'est sacré. L'insulte côtoie la satire, qui rappelle toujours qu'aucun abri, qu'aucune couverture ne résiste au regard de celui qui cherche à se moquer. Plume n'épargne personne jusqu'à ce qu'il n'y ait plus matière à plaisanter, en même temps qu'il brouille les pistes qui pourraient permettre au lecteur de savoir à quelle enseigne il loge. La chercheuse Marie-Hélène Larochelle, dans une étude de l'œuvre de Réjean Ducharme, rappelle que, chez cet auteur,

les règles ne tiennent plus : non seulement il refuse de se taire, mais, ce faisant, il s'engage dans le débat sans dévoiler ses convictions. En effet, [...] il refuse farouchement de prendre clairement position face à ces discours [politiques, artistiques et sociaux]. Défiant à la fois les codes de la bienséance et ceux du discours politique, il revendique une position risquée, exposant son discours à toutes les controverses¹²³.

Ainsi, Latraverse, à la manière de Ducharme, refuse de se taire et ne choisit pas de « camp » puisqu'il n'en reconnaît aucun. Il demeure à la frontière des groupes et des catégories de manière à ne jamais pouvoir être associé à un mouvement précis. Cette « position risquée », comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, consiste à rejeter tout et son contraire, de sorte que l'on ne sait jamais s'il apprécie ou déteste ce dont il est question dans la chanson – à quelques exceptions près, comme c'est le cas lorsqu'il affiche un respect certain pour Trenet.

L'omniprésence du rire chez Latraverse sert entre autres à rappeler le caractère risible de l'existence, la futilité relative des drames humains à l'échelle planétaire et historique. Le critique Alain Vaillant précise cette fonction :

¹²² Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, p. 131.

¹²³ Marie-Hélène Larochelle, « La pragmatique agressive », p. 119.

Dans un monde devenu « pareil à lui-même », c'est-à-dire « plein », obtus, obsolète, ou disons : banal, bas, épicière et sans recours, le rire fuse de toutes ses parties, de toutes ses coutures, de toutes ses lésions. Il suinte la drôlerie autant que l'ennui, la désaffectation autant que la participation y attachent. À partir de là, nous n'avons plus à chercher quelle est la part satirique et démonstrative du rire, mais à constater son pur effet de dédoublement, acritique, par l'image et par l'écrit. Nous nous mouvons désormais dans la sphère une et indivisible de l'Evidence. À la fureur « républicaine » édifiatrice qui consiste à délivrer des diplômes et des places, à orner de médailles le buste des plus méritants, à élever des monuments à la mémoire des gloires nationales, correspond imparablement le mouvement contraire de dérision : quand la croyance cesse, la nudité du roi se manifeste dans sa pleine, insupportable et risible évidence¹²⁴.

Au désir d'élévation d'une société qui cherche des héros *méritants*, l'humour répond par un retour constant à l'universel, à ce qui est peu élevé et imprévisible, donc incontrôlé. Or ce qui échappe au contrôle et à la planification mérite, pour Latraverse, une trêve, un relâchement de l'attaque et des tentatives de rabaissement. Le chansonnier y a recours et gagne, de ce fait, cette double posture d'agresseur et de complice. Dans ce contexte,

[l']humour apparaît alors comme un facteur de conciliation, un espace de partage : il gagne la confiance des lecteurs qu'il réunit en une communauté complice. Le régime de l'équivoque mesure cette complicité, puisqu'il laisse au lecteur le soin de se prononcer sur le statut du discours, et de décider (à sa guise) la nature du propos. La parodie établit autour du motif provocateur une pragmatique fusionnelle selon laquelle le lecteur est sommé de se placer aux côtés du révolté, sans quoi il se constitue en ennemi¹²⁵.

Dès lors, ou bien le lecteur accepte le discours du personnage et légitime la provocation, ou bien il le condamne et se positionne contre l'énonciateur. L'humour et la parodie rendent le dilemme acceptable et, éventuellement, il est plus facile pour le lecteur d'accepter de se placer aux côtés de l'agresseur. Or cette provocation place l'assaillant dans une position ambiguë puisque, comme le rappelle Alain Vaillant :

Le rire a son siège dans le rieur, plutôt que dans l'objet de la risée, contrairement à l'opinion commune; il est la conséquence de l'idée, fautive et blâmable tant qu'on voudra, que celui-ci a de sa propre supériorité; signe de la misère du rieur par rapport à Dieu, mais signe encore de la prééminence qu'il possède par rapport à l'animal, la contradiction l'empreint; c'est justement de la rencontre en lui de ces deux infinis — le divin et l'animal — que le comique procède [...] ¹²⁶.

La drôlerie n'est jamais intrinsèquement liée à la blague ou à l'événement drôle. Si le potentiel est présent, la réaction, elle, peut facilement manquer à l'appel et la farce, tomber à plat. L'humoriste peut assembler tous les éléments d'une blague, ses efforts seront vains faute d'un public pour compléter l'entreprise.

¹²⁴ Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve (dir.). *Le rire moderne*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 358

¹²⁵ Marie-Hélène Laroche, « La pragmatique agressive », p. 119-120.

¹²⁶ Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve, *Le rire moderne*, p. 356

3.2.1. Le cynique bienveillant

Présente sur quatre albums de Latraverse, trois versions enregistrées en spectacle et une version studio, la chanson « Le blues de la bêtise humaine¹²⁷ » (1976), dont le titre annonce d'emblée une réflexion sur le genre humain, met de l'avant un leitmotiv – le rire – omniprésent dans l'œuvre de Latraverse. Dans cette pièce, ce dernier se désole du caractère dérisoire de nombre de combats humains, tout en rappelant que c'est là le seul outil qui permette de ne pas sombrer devant la bêtise : « C'est l'blues de la bêtise humaine/Vaut mieux en rire de... que pleurer ». Le blues, outre un style musical, est un état d'esprit qui survient quand une situation semble désespérée. Dans ce cas-ci, la cause en est la « bêtise humaine » et le moyen de ne pas se laisser submerger par ce mauvais sentiment est de le railler. Notons bien que cette voie n'apparaît pas comme une solution; elle est tout au plus une autre possibilité qu'on oppose au désespoir. D'ailleurs, de solution, il ne semble pas en avoir, puisqu'« on trouv'ra jamais l'temps d'changer/La révolution révolue/Tout l'monde se r'met à s'pogner l'cul ». De fait, l'énonciateur ne cache pas son pessimisme devant l'impossibilité de voir la situation s'améliorer. Il y aura bien quelques révolutions ici ou là, mais le fond des choses demeurera le même. Le dernier vers du couplet associe l'immobilisme de l'humanité à ses fonctions corporelles. En se « pogn[ant] l'cul », soit les humains ne font rien, soit ils s'adonnent à des plaisirs charnels. Dans tous les cas, ils n'affrontent pas les défis de l'existence et ne tentent pas d'améliorer leur sort.

Le deuxième couplet réitère l'importance de l'humour dans ce monde gouverné par la bêtise humaine alors que Latraverse en énumère différents types avant d'enchaîner avec une liste d'enjeux qui se trouvent au centre des grandes décisions de ce monde. Pour finir, comme il l'a fait dans le premier couplet, l'énonciateur rappelle que s'il existe un moyen de survivre à toute cette désolation, il doit passer par l'humour :

Y a rien qu'une chose qui compte s'a terre
C'est l'humour rouge, jaune, blanc, pis noir
Y a rien qu'une chose qui compte s'a terre
C'est l'amour, l'argent, pis la gloire
Faut apprendre à rire de soi-même
Même si ça règle pas nos problèmes

¹²⁷ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 59.

Dans ce couplet, l'humour sert de cadre, puisqu'il est la seule « chose qui compte », et qu'il est ensuite un apprentissage nécessaire qui ne règle pourtant rien. Savoir prendre ses problèmes avec esprit ne les fera pas disparaître, mais aidera à accepter l'existence et à ne pas abandonner. Comme nous le mentionnions précédemment, Latraverse, en *monstrant* l'humanité, ne s'exclut pas et, du même coup, n'exclut pas l'auditeur. Il faut savoir s'amuser de « soi-même » sans s'attendre à ce que cela règle « nos » problèmes. Pour Plume, la bêtise humaine n'est pas l'apanage des autres : elle lui appartient aussi. Il la partage avec tous les humains et c'est ainsi qu'il délimite une certaine communauté de destin.

Le troisième et dernier couplet reprend à peu de mots près les premiers vers de la chanson. En effet, « pleurer » devient « brailler », comme si la peine devenait un larmoiement et que les humains geignaient en se plaignant sans raison valable. Le couplet se termine par une énumération de conditions physiques ou matérielles qui servent aux humains à oublier leur triste condition :

Le papa, la maman, le bébé
La maîtresse, la bagnole, la moquette, le chien, le chat, les rêves
La cuisinière, l'indifférence, le magma sécuritaire, l'indigestion d'consommation, la
MAISON
Et pis la tondeuse à gazon...

Notons que ces paroles, tirées du recueil des chansons de Plume Latraverse, ne correspondent pas exactement aux quatre versions enregistrées. Si la plupart des éléments mentionnés apparaissent dans les différentes versions, trois ne sont sur aucune piste audio : « l'indifférence, le magma sécuritaire, l'indigestion d'consommation » sont une particularité de la version écrite et publiée de la chanson. Cet ajout à l'écrit donne l'impression d'une volonté de profondeur du chansonnier qui, non satisfait de nommer plusieurs possessions rassurantes, ajoute trois formules qui, par leurs significations respectives, englobent beaucoup plus que ce qu'il est possible d'énumérer en quelques lignes. Dans ce texte qui appelle une certaine prise de conscience – inutile puisque rien ne changera –, Plume la rend inopérante en rappelant l'« indifférence » du public, le « magma sécuritaire » qui justifie l'inaction et l'« indigestion de consommation » qui guette une société qui accumule toujours davantage afin de ne pas devoir porter attention à ce qui compte vraiment.

D'ailleurs, ayant déjà suggéré que c'est « l'humour rouge, jaune, blanc, pis noir » qui compte, Latraverse enchaîne en proposant que « l'amour, l'argent pis la gloire » ont la même

importance. Puisque, dans les deux cas, une seule chose compte, le lecteur doit décider laquelle des affirmations sera retenue, tandis que l'autre sera considérée comme une antiphrase. De même, le premier cas renvoie aussi bien aux différentes teintes de peau (rouge, jaune, blanc, noir) qu'à différents types possibles d'émotions (humour noir, rire jaune, etc.). Quant à eux, « l'amour, l'argent pis la gloire » sont les pierres d'assise de regroupements exclusifs qui ne comptent que pour ceux qui en font partie. Ce vers devrait donc être lu dans toute son ironie comme une énumération de fausses préoccupations. De plus, si l'humour doit obtenir un statut privilégié, c'est dans son intégralité, dans la possibilité de se moquer de *tout*, et non en fonction de sa *couleur*. L'ambiguïté est évidente et le lecteur peut comprendre qu'il s'agit d'antiphrases qui visent avant tout à ridiculiser l'importance que certains accordent à « l'amour, l'argent pis la gloire ». Si l'amour peut sembler détoner parmi ces termes, sa présence se justifie en tant que regroupement *exclusif*. L'« amour », comme l'« argent » ou la « gloire », repose sur la mise à l'écart de ceux qui ne participent pas à la relation.

Le cynisme dont fait preuve Latraverse dans « Le Blues de la bêtise humaine » se retrouve aussi dans « La complainte du gars qui haït tout pis qui aime rien (Le joyeux misanthrope)¹²⁸ » (1990), où le Je personnifie un homme qui se plaît à critiquer les habitudes et les manies de ceux qui l'entourent. Comme le suggère le sous-titre, l'énonciateur est ici un émule d'Alceste, le misanthrope de Molière, lequel est incapable de vivre au milieu d'une société dont l'équilibre repose sur les convenances, la bienséance et l'hypocrisie. À l'instar du personnage classique, celui créé par Plume accepte mal les agissements de ses contemporains et les dénonce ouvertement. Entendant ces différentes attaques, l'auditeur doit prendre position pour ou contre le misanthrope. Selon ses valeurs, il trouvera que le « gars qui haït tout » a raison ou tort, ou que ses propos manquent seulement de nuance. Sur ces points, l'auditeur de Plume se retrouve avec les mêmes options que le lecteur de Molière, alors que le dogmatisme d'Alceste, bien que fondé sur de réels vices de la société, profiterait d'un brin de nuance qui le rapprocherait, ne serait-ce que légèrement, de la vision de son ami Philinte.

Au fil de la chanson de neuf couplets, Latraverse s'en prend successivement aux enfants qui « passent la journée devant la télé », aux « habitants » qui « célèbrent un anniversaire, en chantant » un air bien connu, aux amoureux « agrippés aux illusions, comme

¹²⁸ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 317-318.

deux beaux têtards », à l'industrie de la culture peuplée d'une « bande de caves », aux « gens bien pensants » dont il s'éloigne « avant qu'ça barde », aux écologistes alors qu'il « pren[d] tout le monde pour des légumes » et, finalement, aux Québécois « de souche » qu'il qualifie de « race des chouchous ». Chaque fois qu'il cible un groupe, le « joyeux misanthrope » commence par décrire un comportement ou un geste typique dudit groupe, pour ensuite préciser pourquoi cela lui déplaît. Dans la plupart des cas, l'objet de son dégoût repose sur l'illusion véhiculée par l'action décrite : le bonheur des enfants passifs devant un écran, le caractère grégaire de ceux qui célèbrent des événements insignifiants, les clichés de l'amour naissant, le caractère factice du *show-business*, l'engagement social qui ne ferait qu'attiser les tensions, etc. Toute cette hargne devrait rendre l'énonciateur antipathique pour l'auditeur et faire en sorte que l'identification soit impossible. Cependant, Latraverse ménage deux couplets où le Je n'accuse pas directement quelqu'un d'autre et où il pose un regard (presque) sans complaisance sur sa misanthropie elle-même.

Dans le septième couplet, l'énonciateur se définit comme « le plus joyeux misanthrope du sondage Gallup », montrant par là que son attitude ne repose pas sur une quelconque amertume viscérale, mais bien qu'il agit ainsi par plaisir, parce qu'il « aime décaper c'qui dépasse » tout en le faisant « avec beaucoup de classe ». Évidemment, cette dernière partie contient sa dose d'ironie, la classe n'étant la qualité première ni du personnage ni de Latraverse. Cela dit, une telle introspection ouvre la porte à un sentiment de complicité du lecteur, qui ne peut plus considérer l'insulte comme une agression de pure mauvaise foi, mais comme une remarque qui, si elle n'est pas constructive, ne se veut pas destructrice non plus. Par la suite, le neuvième et dernier couplet met également de l'avant le caractère joyeux du misanthrope quand ce dernier précise ses intentions :

J'ris pas du malheur d'autrui, chacun fait sa vie
Je souhaite pas d'mal à personne, chiâler, c'est mon fun
Si j'ai rien à m'mettre sous la dent
J'lis Foglia en attendant

De fait, l'énonciateur, qui semblait s'octroyer une quelconque supériorité morale justifiant sa facilité à juger les actions des gens, rectifie le tir en précisant qu'il conserve un respect certain pour les épreuves auxquelles font face les gens et qu'il n'a pas à critiquer leurs choix personnels. Plume apparaît ici sous les traits de son personnage et rappelle au lecteur que s'il

se permet ces commentaires sur les actions d'autrui, il ne juge pas les individus qui les posent et ne « souhaite pas d'mal à personne ». Les derniers vers, enfin, montrent une certaine communauté d'esprit du Je avec celui qu'il considère comme le porte-étendard exemplaire des « chiâleux », Pierre Foglia, chroniqueur du journal *La Presse* reconnu pour ses prises de position souvent en porte à faux avec l'opinion publique.

D'aucuns feront le rapprochement entre Latraverse et ce misanthrope, ce qui est facilité par la nature même de la chanson comme genre artistique. Puisqu'il a écrit et qu'il chante le texte, l'auteur-compositeur-interprète prend, aux yeux et aux oreilles de l'auditeur, la place du personnage et c'est lui que l'on a en tête au moment de l'écoute de la chanson. C'est ce qui se produit dans ce cas-ci, bien que la piste ait été mécaniquement accélérée, modifiant la vitesse de lecture des bandes magnétiques de manière à rendre la voix de Latraverse plus aiguë. S'il est le chanteur de la pièce, Plume n'occupe pas moins une position ambiguë puisqu'en analysant les habitudes de ses concitoyens, il participe à une certaine tératogénèse. Ce faisant, parce que ses positions sont très – ou trop – tranchées et qu'il ne laisse que peu de place à la nuance, il se constitue en monstre lui-même. Ce processus a été décrit par René Audet :

[...] le geste consistant à construire la monstruosité d'autrui n'est pas neutre : il engage l'énonciateur dans une rhétorique perverse et délirante, quelle que soit la pertinence des arguments invoqués. Les propos du narrateur, on l'a vu, énoncent la monstruosité du personnage qu'il cherche à calomnier et, de ce fait, établissent cette monstruosité – ce qui leur confère explicitement une dimension performative. Toutefois, il demeure difficile, comme lecteur, de ne pas se livrer à une pareille évaluation du personnage-narrateur, de ses gestes et donc des paroles qu'il profère. Inévitablement conduit à une lecture axiologique biaisée, surtout en contexte de délire interprétatif, le lecteur peut être tenté de considérer que le narrateur se construit lui-même comme monstre, que ses paroles sont diffamatoires, injustifiées, violentes – monstrueuses¹²⁹.

En décrivant la monstruosité d'autrui, le narrateur se positionne comme assaillant et prend aussi un rôle peu honorable. Le lecteur n'est pas dupe et comprend qu'il a deux monstres devant lui. De la même manière, le « joyeux misanthrope » de Latraverse, en attaquant sans retenue des personnes qui n'ont aucune chance de se défendre, devient lui-même ce monstre qui, par ses propos caustiques, ne peut être perçu que comme le véritable « vilain » de la chanson. Du coup, Latraverse, ayant commis le texte, reçoit une partie de l'opprobre destinée à son personnage. De même, l'auditeur qui a apprécié la chanson et qui a peut-être ri des

¹²⁹ René Audet, « Lieux et pragmatique », p. 25.

offensives du personnage n'est pas neutre et se voit associé autant aux nombreuses victimes qu'au « gars qui aime rien ».

3.2.2. Le corps inexorable

Ce refus de s'en prendre à l'individu pour plutôt viser ses faits et gestes n'est pas un accident dans l'œuvre de Latraverse. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, Plume dépeint l'humain dans ce qu'il a de plus *humain*, c'est-à-dire son corps, ses besoins primaires, ses instincts. La chanson « Depuis qu'elle marche à pied (L'humanité n'est pas humaine)¹³⁰ » (1998) illustre le regard du chansonnier sur son espèce et ce qui la définit.

Déjà, le titre renvoie à une étape lointaine de l'évolution de l'humain, celle où l'*homo erectus* s'est initié à la bipédie. L'image est frappante, la position debout étant l'évolution qui a facilité l'utilisation d'outils et la vision lointaine, entre autres. Bref, il s'agit du moment où l'humain s'est distancé de l'animal. Le lecteur peut s'attendre à une chanson sur le parcours de l'humanité depuis ce moment précis de son histoire.

La chanson est divisée en deux longs couplets. Le premier présente une vision de la nature humaine qui, malgré des millénaires d'évolution, n'est pas réellement plus avancée qu'au temps où l'humain ne s'excluait pas encore, sur le plan de la conscience, du règne animal :

Depuis qu'elle marche à pied
depuis qu'elle jette ses mots sur du papier
et depuis que son nom s'est déployé à se faire employer... yé-yé-yé
elle n'a pas réussi encore à penser plus loin que son corps
pour prouver son humanité
et en faire l'unanimité sans le besoin d'se marcher d'ssus
et, en toute libéralité, sans que la morale soit déçue
et, sans trop d'arguments massus, la glorifier en tous domaines
Aussi ben dire qu'l'humanité n'est pas humaine!

Bien qu'elle « marche à pied », qu'elle « jette ses mots sur du papier », qu'elle maîtrise donc l'écriture et, par extension, la littérature, la philosophie et toutes leurs variantes, l'humanité « n'a pas réussi à penser plus loin que son corps ». Latraverse déplore l'absence de consensus parmi les hommes et la contradiction entre la « morale » et le « besoin d'se marcher d'ssus », c'est-à-dire l'incapacité de l'humain de résister à la tentation de dominer ses semblables. Tout

¹³⁰ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 391-392.

cela fait dire à l'auteur que l'humanité ne correspond peut-être pas à la définition qu'elle se donne d'elle-même.

La suite confirme cette intuition en réitérant le caractère animal de l'humain :

Sa nature est tachée, elle est comme une pauvre bête attachée
patte liée à un boulet de canon pour justifier son nom... non — non — non
elle avance les baguettes en l'air
comme une liberté en colère, au nom de toute l'humanité
Elle quitte la clandestinité et va cogner sa tête de pioche
pour essayer d'casser des roches dans des carrières capitonnées
avec cet esprit irascible qui infiltre les générations
qui produit des légumes sensibles qui poussent dans les révolutions

L'humanité est déchirée entre son désir d'élévation et sa condition physique. Sa « nature est tachée », son être est souillé et ne possède plus la pureté de l'animal, bien qu'elle demeure une « pauvre bête attachée », à mi-chemin entre l'état sauvage et la domestication. Plume évoque les guerres par le « boulet de canon », lesquelles servent à « justifier son nom », parce qu'elles sont le fruit de civilisations qui nient l'humanité de leurs rivales. Même s'il condamne les conflits, Latraverse prend en pitié cette humanité qui fait le mal malgré elle, puisqu'elle agit « au nom de toute l'humanité » et que cette bonne volonté est répandue à travers les générations, toutes porteuses de « cet esprit irascible » qui nourrit « une liberté en colère¹³¹ ». Quand il évoque les militaires-militants, Plume parle de « légumes sensibles », joignant à l'insulte un adjectif disculpant.

Tout au long de la chanson, l'humain semble partagé entre sa volonté de se distinguer de l'animal et son incapacité à mettre en pratique ses beaux principes. Tandis que l'on place l'humanité au centre du propos, c'est son état de « bête », de « corps », de « légume » qui est le plus apparent alors que l'humain est assez conscient pour désirer autre chose, mais incapable de s'extraire de sa sauvagerie foncière. Latraverse ne tranche pas à savoir si cette conscience est un bien ou un mal :

C'est là de la gloire la rançon :
les exploits passent, les écrits restent
et il ne reste que des chansons pour témoigner du manifeste
Avec sa gang d'énergumènes, en tout' les cas, moé, j'te l'dis, man...
aussi ben dire qu'l'humanité n'est pas humaine!

¹³¹ *La liberté en colère* est aussi le titre d'un film de Jean-Daniel Lafond dans lequel certaines chansons de Latraverse ont été utilisées : Jean-Daniel Lafond, *La liberté en colère*, Montréal, ONF, 1994.

Après avoir rappelé que « les exploits passent, les écrits restent », Plume souligne – ou souhaite? – qu'« il ne reste que les chansons pour témoigner du manifeste ». La culture incarne le côté positif de cette conscience, puisqu'elle est l'illustration pérenne de ce qui est *bon* dans l'humain, alors que les guerres et la souffrance sont éphémères. Mentionnant la « gang d'énergumènes » – tout comme il qualifie son public de « gang de ciboires! » –, Latraverse se demande quelle facette de ces humains doit être retenue, laquelle fait d'eux une espèce distincte du règne animal.

Cette incapacité de l'humain de « penser plus loin que son corps » est un thème récurrent dans l'œuvre de Latraverse : qu'est-ce qu'un humain et quel en est le *degré zéro*? Régulièrement, dans ses chansons, l'importance de l'indigence physiologique ou de l'animalité de la machine humaine apparaît et oriente l'interprétation que l'auditeur doit faire des textes. La sexualité, par exemple, est une des facettes visibles de ce retour constant à ce qui est inférieur mais, pour Latraverse, la satisfaction des besoins essentiels se situe dans une zone que le chansonnier refuse généralement d'attaquer et de critiquer. À propos de la liaison entre l'art et le matériel, Shusterman rappelle que « l'art est toujours le produit d'une interaction entre l'organisme vivant et son environnement, un mélange d'action et de réception qui entraînent une réorganisation des énergies¹³². » L'organisme vivant est d'abord constitué d'une enveloppe qui, par ses sens, permet à l'individu d'entrer en relation avec son environnement. Dans l'œuvre d'art, qu'il s'agisse d'une peinture ou d'une chanson, le récepteur se projette dans l'œuvre autant qu'il en reçoit les signaux. Pour Shusterman, c'est de cette interaction que naît l'effet esthétique. Chez Latraverse, l'appel au corps est un passage par lequel cet échange peut avoir lieu, l'auditeur étant souvent interpellé par le biais de ses sens, de ses fonctions vitales. On ne s'adresse pas directement à son intellect, mais on y parvient par l'entremise de la connaissance et de la conscience que le récepteur a de sa propre dimension physique.

Dans l'œuvre de Plume, les exigences physiologiques occupent le haut du pavé et sont la partie la plus visible de ce qui est protégé et respecté. Nous le constatons dans la chanson « Vie d'ange¹³³ » (1978), où Latraverse réitère l'importance qu'il accorde à leur satisfaction.

¹³² Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, p. 22.

¹³³ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 77

Sur le plan physique, le *degré zéro* de l'humain est atteint au moment où il ne reste plus qu'à assurer la survie de la machine. D'entrée de jeu, « Vie d'ange » se situe dans un entre-deux puisque que le titre lu évoque une *vie d'ange*, alors que l'oreille entend *vidange*. Le calembour, qui crée une antithèse, place le texte quelque part entre le plan divin et le plan terrestre (pour ne pas dire le dépotoir). Le débat n'est jamais tranché, la vie étant successivement rabaisée à ses nécessités les plus élémentaires, puis acceptée et appréciée dans toute sa simplicité.

À travers les couplets, la vie est qualifiée de « maudite affaire », de « blême », de « farce » et de « garce », bref, elle n'a pas bonne presse. Cependant, malgré toutes ses tares, « on l'aime ben quand même », comme si, en raison de sa rareté, il était très difficile de ne pas s'en contenter ou d'apprécier cette existence unique.

Cette chanson comporte un refrain très simple, chanté sur un ton enjoué et rapide, qui revient entre chaque couplet. Il est composé de quinze verbes à l'infinitif qui constituent, pour l'énonciateur, un résumé efficace de la vie humaine dans sa simplicité physique et cyclique :

Manger, dormir, baiser, se l'ver
Péter, mourir, niaiser, tinker,
Swigner, vieillir, brailler, torcher
Fumer pis rire pis r'commencer

Les premiers verbes sont liés aux besoins tels l'alimentation, le sommeil et la reproduction, alors que les suivants illustrent le cycle d'une vie avec ses loisirs, ses obligations, ses émotions et, finalement, ses éternels recommencements. Tandis que les couplets jettent un regard plutôt terne sur le quotidien, sur les aspirations déçues, le refrain attire l'attention sur l'essentiel, sur ce qui permet de survivre jusqu'au lendemain. Dans ce contexte, tout le reste apparaît comme un luxe, comme un bonus duquel il faut parfois savoir faire son deuil.

L'idée de cycle est centrale dans ce texte. Tout d'abord, la présence d'un refrain – ce qui, nous l'avons déjà mentionné, n'est pas la norme dans l'œuvre plumesque – est éloquente à cet égard. Au-delà de la forme de la chanson, les mots liés au recommencement sont nombreux. Dès le premier couplet, Latraverse chante :

On prend de l'expérience
Pis on prend des vacances
Et pis ça recommence
On sait la toune par cœur

La routine est ici comparée à une « toune » qu'on connaît « par cœur », parce qu'elle recommence sans cesse, parce que sa structure est connue : on alterne entre couplet et refrain, entre une impression de nouveauté et ce qui est récurrent. Si le recommencement est d'abord associé au quotidien, il est aussi lié à des événements d'une portée plus large :

Tant qu'on s'ra sur la terre
On s'ra toujours en guerre
C'est c'qu'on appelle l'espoir d'un avenir meilleur

Les petites actions reviennent au fil des jours, mais les grandes se répètent aussi inlassablement. Latraverse ne se fait pas d'illusion et adopte une vision pessimiste de l'avenir de l'humanité. La paix ne sera jamais possible « tant [que l'humain] s'ra sur la terre ». Comme nous l'avons vu plus tôt, même si cette vie est imparfaite, « on l'aime ben quand même/dans toutes ses p'tites valeurs ». Ceci s'explique, plus loin, par le fait que « le genre de vie qu'ils mènent/c'est l'genre de vie qu'ils aiment », qui est un emprunt à une campagne publicitaire de bière. Ainsi, Latraverse trouve du positif dans la vie, dans « ses p'tites valeurs », c'est-à-dire dans les choses simples illustrées par les quinze verbes du refrain. De même, le dernier couplet accorde une grande importance à la possibilité de faire sa propre vie, alors que l'auteur suppose que les gens vivent la vie qu'« ils » ont choisie.

Sans lunettes roses, Plume Latraverse reconnaît que la vie comporte son lot de désagréments. Aussi, la liberté de choisir sa voie, de décider pour soi-même, une fois les nécessités du corps satisfaites, est un élément central dans l'atteinte du bonheur.

3.3. Exclure jusqu'à l'asymptote¹³⁴

L'exclusion de tous ceux qui revendiquent une distinction ou une caractéristique exclusive est une pratique récurrente chez Latraverse. Nous en trouvons un bon exemple dans la chanson « Chez Dieu », analysée au premier chapitre, dans laquelle l'énonciateur, en guise de publicité pour son bar, *invite* les clients potentiels à passer leur chemin en les insultant, en dénigrant son propre commerce de même que les autres. Rien ne semble assez bon pour entrer dans son univers, ce dernier trouvant un défaut à pointer du doigt chez tous ceux qui, volontairement ou non, croisent son chemin. Cette impression n'est pas surfaite. Il exprime

¹³⁴ L'asymptote, rappelons-le, est un point – une droite pour être précis – vers lequel une courbe tend sans jamais l'atteindre. À l'approche de ce point précis, le changement devient imperceptible, infinitésimal.

ainsi une réalité universelle : chacun est unique. Pour Latraverse, les associations sont artificielles puisqu'elles s'accompagnent à tout coup de l'exclusion d'une part importante de l'humanité. Par ailleurs, quand il refuse de s'allier à un groupe ou à un autre, l'humain s'isole. Plume n'y échappe pas. À l'image de l'arroseur arrosé, le chansonnier fait le constat qu'en société, il n'est le semblable de personne puisqu'il doit tenir un rôle dès lors qu'il est entouré, ce qui le mène à un second constat : il est le seul à pouvoir éventuellement connaître – et accepter – la nature de son caractère.

3.3.1. L'inéluctable solitude

Lorsqu'il exclut, Latraverse ne fait que constater qu'aucun groupe ne correspond entièrement à ce qu'il est lui-même. Il ne réussit à s'affilier durablement à aucun, bien qu'il puisse se mêler temporairement à certains ensembles selon l'aspect de sa personnalité qui prédomine à différents moments de son existence. Son identité ne peut donc pas se construire en fonction des personnes qui l'entourent puisqu'il en change régulièrement. S'il peut parfois se reconnaître partiellement dans telle ou telle confrérie, jamais Plume ne trouvera une communauté appropriée et définitive. C'est en quelque sorte le sentiment exprimé dans la chanson « Léon le caméléon¹³⁵ » (1976), où l'énonciateur se promène d'une compagnie à l'autre, notant ses différentes couleurs, ses ressemblances et ses dissemblances. Le choix du « caméléon » n'est pas anodin, cet animal ayant la capacité de changer d'apparence pour mieux se fondre dans le décor. L'œuvre créée est une tentative de rendre compte de la pluralité de la personnalité humaine. Cette instabilité est une question centrale dans l'œuvre de Plume qui refuse de limiter l'individu à une description unique et figée. Personne ne possède un caractère immuable et tous se modèlent selon l'entourage, le contexte, la situation. C'est ce qu'illustre « Léon le caméléon ».

Tout au long de la chanson, « Léon » décrit sa capacité presque infinie à prendre « la couleur des environs », lui qui « fréquente les bars pis les salons », montrant d'entrée de jeu qu'il sait s'adapter à des situations très variées, allant de la simplicité des lieux populaires à la sophistication des endroits plus guindés des milieux bourgeois. En tout, il énumère seize types de personnes auxquels il a l'habitude de se joindre, passant sans difficulté des « assassins »

¹³⁵ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 53.

aux « gars polis, [aux] gars aimables ». Cette capacité à se fondre dans le décor, apanage du caméléon, fait paradoxalement de lui un être qui ne trouve sa place nulle part.

Le discours du personnage, à première vue, laisse croire qu'il additionne les appartenances et les communautés. Il affirme, après avoir nommé un certain nombre de genres qu'il peut adopter occasionnellement, que ces gens « font tout' partie d'[s]on entourage/Comme [lui, il] fai[t] partie d'leur image ». À la fin du deuxième couplet, il ajoute, à propos de la deuxième série de types de personnes qu'il côtoie, qu'ils « sont le reflet de sa culture » et qu'« on est tout' su l'même bord d'la clôture ». La chanson se termine sur l'explication de « Léon » au sujet de cette capacité à changer de couleur aussi facilement :

Moé, chus l'miroir de tout eux autres
Y reste pus rien qu'à m'mettre deux bolts
Et pis de m'accrocher au mur
En tant qu'chef-d'œuvre de la Nature

Ainsi, cette faculté de transformation fait de lui un « miroir » de tous ces gens, de tous les humains possibles, et, surtout, elle fait de lui un « chef-d'œuvre de la Nature ». L'aveu sous-jacent à cette affirmation révèle que Latraverse considère toute ségrégation comme surmontable, puisque ce que la « Nature » fait de mieux, son « chef-d'œuvre », est de permettre à un humain singulier d'être semblable à tous les autres.

Cette aptitude semble contredire la thèse de l'exclusion, puisque « Léon » est fier de savoir se mêler à autant de personnes aussi différentes. Cependant, le seul fait de passer d'une communauté à l'autre illustre clairement son incapacité à en choisir une, à en accepter une comme unique affiliation. L'incapacité de se mêler à tous ressentie par « Léon » rejoint l'enjeu soulevé ici, alors que le personnage ressent cette envie de multiplier ses relations en n'étant que partiellement lui-même chaque fois. À la fin, en lieu et place de la recherche d'une vie esthétique, l'énonciateur se constitue lui-même en œuvre d'art, il devient la représentation et la source de l'effet esthétique recherché. Une fois « accroché au mur », il est seul et immobile tandis que les observateurs défilent devant lui.

Le constat que fait Plume Latraverse dans « Léon le caméléon » est le suivant : toute association, même la plus plaisante, n'est jamais qu'artificielle. Elle repose toujours sur un état passager, découle d'une conjoncture temporaire qui finit, tôt ou tard, par ne plus avoir cours et

par s'éclipser au profit d'une nouvelle. Dans *Corps de papier*, Andrea Oberhuber reprend l'idée de Marc Augé qui

constate pour notre époque une raréfaction des « lieux anthropologiques », soit des lieux relationnels, identitaires et historiques, l'espace du sujet « surmoderne » pour rester dans sa terminologie, est tissé de multiples non-lieux, dont le corps lui-même peut faire partie. Face à cet excès d'espace d'un côté et l'absence grandissante d'un espace de la subjectivité de l'autre, le sujet se réfugie dans la solitude et l'errance¹³⁶.

Ainsi, devant tant de lieux et si peu d'espace, le sujet tend à s'enfermer en lui-même et à s'isoler sans se fixer où que ce soit, son corps devenant un ermitage. Pour Latraverse, cette « errance » prend entre autres la forme de questionnements existentiels qui demeureront sans réponse tant qu'ils surviendront hors de l'action la plus simple. Cette réalité dépend d'un autre constat, plus profond, que Plume fait très tôt dans sa carrière. La solitude est une condition que chacun porte en soi et avec laquelle il faut apprendre à vivre. La chanson « Le gros flash mauve¹³⁷ » (1974) fait état de cette solitude de laquelle l'humain, même entouré, ne peut jamais s'extirper. Chose rare mais pas unique dans son œuvre, la première partie de la chanson est chantée par une femme, Fabienne Thibeault, puis Plume chante les derniers couplets, après un interlude musical qui scinde la pièce en deux *moments* distincts. La première voix peut tenir lieu de conscience, de dialogue intérieur, tandis que la seconde, celle de Plume, serait plutôt celle de l'individu lui-même se réveillant d'une certaine torpeur. Écrite dans des conditions que l'on peut qualifier d'extrêmes – Plume récupérait alors d'un accident de moto survenu en voyage et l'ayant laissé paralysé des jambes –, cette chanson illustre une prise de conscience de son auteur qui tente, par la création, de donner un sens à un événement, « un beau grand voyage au Mexique », qui n'en a pas à première vue. Comme le soutient Shusterman,

la satisfaction esthétique, l'enrichissement et la création du moi sont recherchés non seulement à travers d'authentiques expériences de vie, mais aussi à travers l'option plus timide de l'emploi de « nouveaux vocabulaires de réflexion morale » pour caractériser nos actions et les images que nous produisons de nous-mêmes, sur un mode plus fraîchement séduisant et plus riche¹³⁸.

En d'autres termes, aux expériences *réelles* s'additionne l'expérience esthétique qui permet d'ajouter de la perspective au vécu. Cette connaissance est « plus riche » parce qu'acquise

¹³⁶ Andrea Oberhuber. *Corps de papier. Résonances, avec des accompagnements de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2012, p. 177.

¹³⁷ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 28.

¹³⁸ Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, p. 237.

dans des conditions favorables où le sujet n'est pas aussi impliqué et court moins de risques que lors d'expériences physiques, bien que les sensations et les émotions accompagnant l'expérience esthétique soient aussi vraies.

Les premiers vers de la chanson sont sans équivoque, l'accent est mis d'emblée sur la solitude de l'humain, d'un « on » indéfini et universel : « On est toujours seul/Même quand on l'est pas ». Ce second vers rend la solitude incurable, puisque même la compagnie ne parvient pas à l'amoindrir. Un peu comme « Léon le caméléon » qui n'a jamais trouvé de clan auquel se rattacher durablement, l'énonciateur de cette chanson fait le constat qu'il n'existe aucun remède à sa solitude et que la présence d'autres personnes ne règle rien. On est « [s]eul avec sa gueule/son sac et ses dix doigts », bref seul dans un organisme qu'il faut maintenir en vie.

Ensuite, la solitude, associée à la vie dans les premiers vers, est rapprochée de la mort :

On est toujours seul
Même quand on l'sait pas
Seul comme son cercueil
Ses os pis ses bas

Inéluctable dans le premier couplet, la solitude devient presque imperceptible dans le second. On peut ne pas savoir qu'on est isolé, que personne ne partage sa vie. La clausturation est alors transférée au cercueil, à la mort que chacun atteint seul, sans possibilité d'être accompagné jusqu'au bout. Le dernier vers pousse l'isolement jusqu'aux os, au squelette qui se trouve au centre de l'humain... et aux bas. Le rapprochement de la mort avec les chaussettes désacralise la première tout en soulignant son caractère privé. L'omniprésence du bas – de l'inférieur – chez Plume, déjà soulignée en début de chapitre, rappelle que l'humain ne sort jamais de son corps, de sa propre intimité et qu'il ne peut jamais échapper à sa conscience, à laquelle les autres n'ont pas accès.

Les deux premiers couplets sont suivis d'un interlude musical. Après celui-ci, Latraverse chante la fin de la chanson. Les premiers mots concernent différents questionnements qui émergent dans la solitude et auxquels l'individu doit répondre sans aide :

Des fois j'me cherche
des fois j'me trouve
d'aut' fois j'me r'perds

Ces vers illustrent le caractère éphémère de toute réponse aux questions que l'individu se pose. Si la recherche donne certains résultats, ces derniers ne sont pas éternels et font place, éventuellement, à de nouvelles interrogations.

Le couplet suivant, le plus long de la chanson, trace le chemin qui mènera l'énonciateur à se poser une ultime question, dans les deux derniers vers isolés à la toute fin de la pièce :

quand chus tout croche
j'cherche un moyen d'passer à travers
pis d'y voir clair
pis tout à coup y a quèqu'chose qui arrive
qui fait qu'j'me r'trouve encore ben en vie
Un gros flash mauve
dans un coin d'ma cage thoracique
comme un cadeau
un beau grand voyage au Mexique

Pis là, j'dis wow!
Veux-tu ben m'dire c'que j'fais icitte?

Dans ses moments de malaise, l'énonciateur essaie de s'en sortir, de « passer à travers » pour « y voir clair ». Avant de sombrer dans le désespoir, le Je tente de comprendre sa situation. Cette introspection et ces questionnements le mènent à trouver quelque chose, ce « gros flash mauve » qui lui rappelle qu'il est vivant et que tout n'est pas perdu. C'est la seule chose qui compte, puisqu'il s'agit de la première condition de l'espoir. Être vivant est en soi une promesse.

Les deux derniers vers, après que l'énonciateur ait renoncé au désespoir et à la dépression, posent une question à laquelle Plume Latraverse tente de répondre au cours de sa carrière : « Veux-tu ben m'dire c'que j'fais icitte? » Cette interrogation s'inscrit dans un cheminement essentiel chez lui. La forme de la question, qui surgit comme une illumination, sourd de son esprit dans un moment d'égarement en en marquant la fin et en initiant une quête qui se poursuit jusqu'aux derniers albums qu'il a produits à ce jour. La formulation de la question, avec les mots « ben » et « icitte », la rend très simple, familière, presque anodine, même s'il s'agit d'une interrogation existentielle. Le « ben », jumelé à l'utilisation de la deuxième personne du singulier, donne l'impression qu'elle est posée à un ami, alors que l'adverbe « icitte » peut tout autant correspondre à la cuisine d'un appartement qu'à la place occupée par l'énonciateur dans l'univers.

Cette indétermination situe la quête à deux niveaux très distincts et très liés à la fois. D'une part, se demander ce qu'il fait dans un endroit spécifique illustre le désir de l'énonciateur de préciser sa position physique et les actions l'y ayant mené. D'autre part, savoir ce que l'on fait sur cette planète est une question tout aussi légitime. Formuler ainsi sa question, à la fin de cette chanson, est un moyen pour Latraverse de souder ensemble les deux plans de lecture et de rappeler à son lecteur qu'il existe un lien entre l'existence quotidienne et un destin commun. Le sens d'une vie se donne à chaque instant et non dans quelque grande réalisation éclatante. Aussi, posée en guise de conclusion d'une chanson réflexive, la question est un moyen d'appeler à l'action en mettant en évidence le contraste qui existe entre les questionnements perpétuels et l'engagement réel.

3.4. Le lecteur, un monstre comme vous et moi

L'humain, aussi conscient qu'il puisse être, ne s'affranchit jamais de son corps. À l'intérieur de celui-ci, il est seul au milieu d'autres individus, seuls comme lui. Pour Latraverse, il ne s'agit pas d'une fatalité ou d'un emprisonnement, mais d'une condition avec laquelle il faut apprendre à vivre. Cesser de tout prendre au sérieux, accepter sa condition physique, envisager de front sa propre solitude et donner un sens à sa vie sont les tâches auxquelles l'humain doit consacrer sa vie.

Tout comme le monstre choisit rarement d'être tel, le vivant ne choisit pas d'exister. La vie lui est d'abord imposée et c'est à lui de trouver un sens à cette existence. L'écriture de chansons est, pour Latraverse, une réponse à cette quête. Dans sa singularité, l'écrivain transcrit ses expériences – ou les crée – afin de les rendre saisissables pour le plus grand nombre. Dans *Corps de papier*, Oberhuber affirme que « l'écriture agit comme fixateur de nos expériences, de nos plaisirs, désirs et souffrances reliées au *hic et nunc* de notre être-au-monde¹³⁹. » Elle ajoute : « Insistons plutôt sur le fait que l'écriture du moi agit comme trompe-l'œil en ce sens qu'elle permet la reconstruction *a posteriori* de nos expériences qui se donnent l'air d'être immédiates là où elles sont avant tout projection, point de vue et perception subjectifs¹⁴⁰. » Ainsi, « l'écriture du moi » est un leurre qui donne l'impression

¹³⁹ Andrea Oberhuber, *Corps de papier*, p. 105.

¹⁴⁰ Idem.

d'être la réalité de l'auteur, alors qu'elle est en fait une possibilité parmi d'autres mises en mots par quelqu'un. La subjectivité de la création ne doit pas pour autant éclipser sa fonction de « fixateur de nos expériences ». Par ailleurs, l'intérêt d'agir de la sorte est de mieux comprendre cette expérience et de pouvoir la partager avec un éventuel public. Dans cette optique, le simple fait qu'il écrive ses chansons permet de croire que Latraverse espère trouver quelque part un public qui puisse s'y reconnaître.

3.4.1. Humain à perpétuité

Le caractère cyclique de la vie, évoqué lors de l'analyse de la chanson « Vie d'ange », peut être à la fois une source de réconfort et d'angoisse. L'idée d'un éternel recommencement crée un sentiment d'emprisonnement : il est impossible de sortir de ce cycle et toute tentative pour changer les choses est futile. Dans la chanson « Le cadeau¹⁴¹ » (1984), Latraverse met en scène un père s'adressant à son enfant et lui demandant de ne pas le juger trop durement. Cet appel à l'indulgence de sa progéniture n'est pas sans rappeler celui que nous avons vu dans la chanson « Rince-cochon » alors que Latraverse, reprenant le vers de François Villon, implore ses « Frères humains » de ne pas avoir les cœurs trop durs envers ceux qui font le mal. Ici, le géniteur n'a pas commis d'autre faute que celle d'avoir engendré la vie.

Le premier couplet est une apostrophe à cet enfant qui vivra, malgré lui, toute la gamme des émotions humaines :

Toi qui ris et qui t'amuses
Ou qui pleures comme une écluse
sur l'ennui ou la fatigue
que l'eau de ton âme irrigue
Ne m'en veuille pas trop, j'espère
de t'avoir foutu sur terre
volé à ta galaxie
pour t'incorporer ici

L'espoir du géniteur, qui « espère » que son enfant ne lui en voudra pas trop, dénote une certaine gêne, comme un aveu de culpabilité d'« avoir foutu sur terre » cette personne qui vivait jusque-là dans une « galaxie » que l'on suppose plus confortable, moins souffrante que cet « ici » auquel on l'a incorporée. D'ailleurs, donner la vie prend ici une connotation négative alors que ce geste, celui de « foutre » quelqu'un sur terre, semble mériter qu'on « en

¹⁴¹ Michel Latraverse, *Tout Plume*, p. 213.

veuille » à son créateur. La naissance est comparée à une intégration qui se fait contre le gré du principal intéressé.

L'énonciateur précise ensuite les raisons pour lesquelles il s'en veut d'avoir donné naissance à un autre humain. La vie ne semble pas toujours rose dans ce monde, bien que toutes les perspectives ne soient pas sombres :

De t'avoir donné ce trouble
et ce mal qui nous dédouble
entre les joies, les tourments
les luttes et les déchir'ments
De t'avoir r'filé la vie
sans te d'mander ton avis
c'est comme une affaire de cœur
Ne m'en tiens pas trop rigueur

De fait, la vie est à la fois comparée à un « trouble » et à un « mal », en plus d'être le lieu de « tourments », de « luttes » et de « déchir'ments », le tout entrecoupé de « joies » qui semblent bien éphémères au milieu de toutes ces épreuves. Si la vie était « foutue » au couplet précédent, puis donnée au commencement de celui-ci, elle est à présent « r'filé[e] », ce qui n'est guère plus positif. Cependant, l'énonciateur possède un motif, une excuse qui atténue sa responsabilité : « c'est comme une affaire de cœur/ne m'en tiens pas trop rigueur ». La reproduction devient, lentement, une action sur laquelle la raison n'a que peu d'emprise, laissant le contrôle au « cœur », aux sentiments qui poussent l'individu à commettre l'inévitable : donner la vie. Le cycle est enclenché et il est difficile de ne pas s'y laisser entraîner.

Par la suite, l'existence est décrite avec davantage de nuances, lesquelles dépendront du caractère de l'enfant. L'énonciateur se demande d'ailleurs à quel point sa progéniture lui ressemblera, à quel point la filiation sera forte :

Toi qui ris et qui t'amuses
qui défends ou qui accuses
hérit'ras-tu de ton père
de son poilu caractère?
Donn'ras-tu autant d'problèmes
qu'il en a donnés [*sic*] lui-même
Pour une révolte sans raison
entr' les anges et les démons?

Le premier vers de ce couplet, identique au premier de la chanson, reprend l'idée d'un humain qui ressent différentes émotions au cours de sa vie, tandis que le second énonce deux positions

fondamentales que peut adopter l'individu devant toute situation : *défendre* ou *accuser*. La question de la filiation est abordée quand le Je se demande si sera présent chez son enfant son « poilu caractère ». De même, il se demande s'il « donn'r[a] autant d'problèmes/qu'il en a donné lui-même », s'il sera aussi grouillant et turbulent que son père. À cela, l'énonciateur ajoute que sa révolte a été « sans raison/entr' les anges et les démons », qu'elle a été futile, inspirée par toutes sortes de sentiments. Les actions, bonnes et mauvaises, reçoivent un jugement neutre qui nie leur sens réel. Tout n'aura été qu'épidermique et sans conséquences.

Dans le dernier couplet, Latraverse semble se désoler pour l'enfant qui devra vivre parmi les humains. Il ajoute, peut-être pour qu'il comprenne son père, que l'enfant pourrait bien être coupable de cette même faute d'avoir donné la vie :

Conçu en quelques secondes
tu dois affronter le monde
monde de peine et de misère
de ruses, de peur et de guerre
Tu connaîtras toi aussi
de l'homme toutes les folies
p't-êt' même qu'un jour, tu auras
un flo à qui tu diras :
« Tiens, mon gars!
V'là un beau cadeau! »
Ho! ho! ho!...

L'euphémisme « conçu en quelques secondes », utilisé pour rappeler que la procréation n'est l'affaire que d'un court instant et que c'est sur ce *moment* que repose toute l'existence d'un être humain, illustre toute la fragilité des assises de la vie. Cette dernière, d'ailleurs, est ramenée à un simple combat, à un affrontement avec ce « monde de peine et de misère » dans lequel le petit être est catapulté malgré lui. Cette image n'est pas sans rappeler la chanson « Faux-dur... et trouble-fête », analysée plus tôt, où la vie est ramenée à une suite très simple : « naître », « trembler », « disparaître ». On peut également se demander si la connaissance de « toutes les folies » renvoie aux guerres et autres combats quotidiens ou s'il ne s'agit pas plutôt de connaître, à l'intérieur de soi-même, toutes les « folies » qui poussent l'humain à agir de la sorte. L'équivoque est renforcée par les vers suivants, puisque cet enfant aura « p't-êt' même [un] jour [...] /un flo » à qui il fera le « cadeau » de la vie.

Même s'il est conscient de condamner son enfant à intégrer un monde au bilan peu reluisant, l'énonciateur sent qu'il n'a pas eu le choix ou qu'il n'a pas réussi à s'empêcher de

transmettre « le cadeau » qu'il a lui-même reçu sans que quelqu'un lui ait « d'mand[é] [s]on avis ». Ce faisant, l'auteur présente une fois de plus l'existence humaine dans sa dimension cyclique. Il ne s'agit plus, cette fois, de répéter une routine jour après jour, mais bien de se reproduire de génération en génération. Vu sous cet angle, l'humain doit être compris dans sa complexité, par la prise en compte de sa dimension corporelle et sentimentale, puisqu'avoir un enfant « est comme une affaire de cœur » qui se conclut « en quelques secondes ». L'indulgence est de mise à l'égard de cet être qui est catapulté dans ce monde sans mode d'emploi et sans garantie.

Dans les chansons de Latraverse, l'humain est présenté comme un monstre imparfait, comme un être qui ne peut s'affranchir de son corps, de sa réalité matérielle. Ses pulsions, très souvent, le gouvernent et le poussent à poser le geste qu'il aurait été préférable d'éviter. Cette condition doit être considérée avec un certain respect ou, du moins, ne doit pas être retenue contre lui. Dans « Les humains¹⁴² » (1982), Latraverse propose un portrait de cet animal qui, s'il n'agit pas toujours de manière cohérente, mérite tout de même une certaine considération.

Bien qu'elle soit construite en une alternance de couplets et de refrains musicaux, la chanson ne comporte pas de refrain. Chaque couplet présente un cas où un humain vit une expérience ou pose une action presque malgré lui; le couplet est suivi d'un refrain – toujours différent – où Latraverse semble porter un jugement assez dur sur la situation. Par contre, à travers ces cinq couplets et ces cinq refrains, certains indices laissent transparaître un impératif d'indulgence, lequel sera confirmé à la toute fin de la chanson.

Dès les premiers vers, Latraverse avertit l'auditeur qu'il s'apprête à énoncer quelque vérité taboue :

Écoutez tous avec élan
Ce que j'vous raconte à l'instant
J'crierai pas fort, j'vas mordre personne
J'essaye quèqu' chose jus' pour le fun
J'vous arrach'rai pas les tympan
Tendez vot' oreille en avant
J'vas dire quèqu' chose de pas mal laid
Faudrait pas qu' ma mère m'entendrait...

¹⁴² Ibid., p. 148.

Nous sommes conviés à « [tendre] l'oreille » pour entendre « quèqu' chose de pas mal laid » qu'une mère ne devrait pas entendre. Malgré cette laideur, Latraverse assure qu'il ne « crier[a] pas fort », qu'il ne « mordr[a] personne » et qu'il n'« arracher[a] pas les tympan », comme s'il s'agissait là de trois de ses habitudes. Ce qu'il dira concerne l'humanité et il croit qu'il est mal venu d'avouer aussi librement combien l'humain sait être bas.

La première occurrence du refrain, après ce premier couplet d'introduction, situe d'emblée l'objet de la chanson, le tabou dont il sera question :

Les humains
C'est pas qu'est-c' qu'y a d'plus fin
Ça s'fait des bobos exiprès
Pour pouvoir les soigner après
Les humains
C'est un mal pour un bien
Y inventent des guerres a'ec l'intention
D'connaître la réconciliation

Plume, trahissant presque sa promesse, prononce avec énergie les premiers mots du refrain. Ce sont « Les humains » qui sont « laids » et dont on n'a pas le droit de parler comme l'auteur s'apprête à le faire. Malgré la litote, le jugement est sans équivoque : « Les humains/C'est pas qu'est-c' qu'y a d'plus fin ». Au fil de la chanson, ces derniers sont « un mal pour un bien », « casseurs de catins », une « race de galériens » et « pas brillants ben ben ». L'énonciateur, un chanteur qu'il est difficile de ne pas assimiler à Plume lui-même, n'est pas tendre à leur égard et il ne mâche pas ses mots pour les décrire. Par ailleurs, s'il est très conscient des bassesses dont ils sont capables, il a l'honnêteté de reconnaître qu'ils sont également capables des meilleurs sentiments.

Ainsi, quand l'humanité « s'fait des bobos exiprès », c'est « pour pouvoir les soigner après »; les humains « inventent des guerres a'ec l'intention/d'connaître la réconciliation »; l'homme « s'fout l'cœur en pièces détachées/Pis [il] s'amuse à le r'monter »; ses semblables « s'donn[nt]e des claques derrière la tête/pour se rappeler qu'ils sont bêtes »; ils « brassent d'la marde pour des riens » et « aiment s'mettre les pieds d'ins plats », mais ont l'excuse d'être « tarte[s] ». Latraverse pose un regard sans complaisance et ne rate ni le pire ni le meilleur du bilan humain. Il reconnaît que les pires actions sont posées, mais il refuse de croire que le mal puisse en être l'objectif ultime. Chaque fois, il rappelle que la suite logique des choses a mené à de bons sentiments, à des sentiments aussi « humains » que les actions déplorables qui les

ont engendrés. À ce titre, l'art constitue un de leurs grands atouts. Peu importe leur condition matérielle, ils « sont humainement plus attachants/l'jour où on les pogne en chantant ». Leur fragilité, évoquée précédemment dans la chanson, mérite un regard différent, commande l'indulgence de l'énonciateur qui, à la toute fin, « les trouve tell'ment pourris/[qu'il] leur consacrerai[t] [s]a vie ».

Les couplets de la chanson présentent quant à eux des expériences humaines qui peuvent être à l'origine des différentes fautes (et de leur suite positive), puis des contextes propices à la création de chansons qui permettent à l'humain de mieux se comprendre. Du « jeune amour toujours sincère/qui aime ben s'donner un peu d'misère » à « l'enfant prodigue et solitaire/qui cherche encore après sa mère/une rude étoffe de dur à cuire », Latraverse rappelle que c'est d'abord ses sentiments ou ses instincts qui poussent l'humain à agir et à se mettre dans ces situations plus ou moins heureuses. Le chanteur explique que l'art (ou la chanson) permet à l'humain de mettre en mots son vécu :

La vie est faite de telle façon
Que tout l'monde puisse faire des chansons
Chansons d'esclaves ou d'conquérants
Ou ben berceuses pour les enfants
La justice comme la poésie
C't'une histoire de cercles d'amis
C'est l'éternel recommenc'ment
Qui fait tourner la roue du temps

Peu importe la condition des individus, « esclaves » ou « conquérants », l'expérience humaine a toujours été l'objet de tentatives pour la transcender par l'art afin d'en comprendre les rouages. Réaliste, Latraverse comprend que cette intellectualisation de la condition humaine ne change pas le cours des événements, que c'est un « éternel recommenc'ment », mais qu'il s'agit tout de même d'un besoin universel, de la cale d'une galère au trône du château, et du berceau au cercueil.

Latraverse reconnaît plus d'une fois dans son œuvre que s'il est dur avec l'humain, c'est dans la mesure où il en est lui-même la mesure, d'abord et avant tout, et qu'il n'échappe pas au portrait qu'il fait de son espèce. Le dernier couplet de la chanson, suivi d'un ultime refrain, donne la parole au chansonnier qui

[...] voudrai[t] finir [s]a cantate
Avant de r'partir à quatre pattes
Ou d'[s]'en aller les pieds devant

Comme n'importe quel vieux pédant
En vous disant ces quelques mots
Au risque de passer pour nono
Si la guerre avait jamais existé
C'p't-êt' [lui] qui l'aurai[t] inventée

Ici, en plus de rappeler son destin mortel, Latraverse reconnaît qu'aussi critique qu'il puisse être à l'égard des humains, il ne peut garantir que dans un autre contexte, à une autre époque, il n'aurait pas été celui qui aurait commis les atrocités qu'il dénonce pourtant avec véhémence. S'il s'attend à « passer pour nono » en avouant cela, c'est peut-être parce qu'il suppose que l'auditeur moyen – ou l'humain moyen – est incapable, pour l'instant, de faire ce constat, celui d'être un monstre comme vous et moi.

3.4.2. Le repos du chansonnier

La chanson « Le mal du pays¹⁴³ » (1990) pourrait constituer une suite logique de la pièce « Le cadeau ». Dans cette dernière, il était question de la justification d'un père qui demande à son enfant de ne pas lui en vouloir de lui avoir donné la vie. Ici, Latraverse réfléchit à la condition humaine et à tout ce qui peut nuire au bonheur de l'individu. Le titre évoque la perte d'un état de grâce. Comme dans « Le cadeau », où l'auteur regrettait que l'enfant ait été « volé à [s]a galaxie » pour être « incorpor[é] ici », le « mal du pays » rappelle un endroit d'où l'individu est parti et dont il s'ennuie.

Dans la chanson, Latraverse utilise d'abord la troisième personne du singulier, un « on » indéfini et universel. La chanson est divisée musicalement suivant l'alternance du couplet et du refrain. Le premier couplet introduit le propos de la chanson en rappelant combien l'humain naît dépourvu :

On est parti de rien
tirés du vide à plein
la caisse
Poussés dans un berceau
revêtus d'une peau
de fesse

L'humain est « parti de rien », d'un point de départ comparé au « vide », pour se retrouver nu dans ce monde. Latraverse souligne la simplicité de la naissance de chacun, mettant l'accent sur le dépouillement du nouveau-né. Tout changement à cette condition ne peut être

¹⁴³ Ibid., p. 310.

qu'artificiel. Ensuite, le refrain reprend l'idée selon laquelle l'humain n'a rien demandé et qu'il naît avec davantage de questions que de réponses :

On est arrivés là
sans trop savoir pourquoi
sans trop savoir pour qui
on s'est r'trouvés en vie
Le souffle emprisonné
dans un corps étranger
on s'est r'trouvés avec
la soif au bout du bec

Le périple commence avec beaucoup d'interrogations et bien peu de réponses. Latraverse ramène la vie à sa plus simple expression en parlant du « souffle emprisonné/dans un corps étranger ». Toujours, le corps, comme la « peau de fesses » du premier couplet, est traité avec une certaine considération, comme le siège de la vie, ce qui relève de l'évidence biologique. L'accent est mis sur la satisfaction des appétits primaires puisque la venue au monde s'accompagne inmanquablement d'une « soif au bout du bec », qu'il s'agisse du biberon du nouveau-né ou de l'alcool bu lors d'une partie de pêche au maskinongé.

Une fois de plus, dans le couplet suivant, le temps d'avant la naissance est évoqué, décrit comme une « noirceur innée » de laquelle aucun humain n'a demandé à être tiré. La suite laisse place à l'interprétation de l'auditeur :

Du fond de notre nuit
le silence infini
est maître

Il est difficile de savoir si la « nuit » dont il est question renvoie à cette noirceur prénatale ou à l'existence humaine où le « silence infini/est maître », où la communication est impossible et la solitude, inéluctable.

Le refrain suivant constitue une énumération de catégories créées par l'humain et dont Latraverse tente de s'affranchir en les nommant et en les désignant comme artificielles :

Dans l'océan rêvé
d'où on fut kidnappés
où nous furent mis au dos
de différents drapeaux
de différentes couleurs
de différentes douleurs
des souvenirs enfouis
dans le mal du pays

Le « on » fait ici place au « nous », d'abord par la marque du pluriel du participe passé « kidnappés », puis par la présence toute simple d'un « nous » qui reçoit « différents drapeaux », « différentes couleurs », « différentes douleurs », « des souvenirs enfouis/dans le mal du pays ». Ainsi, par sa seule naissance, l'humain se retrouve pourvu de toutes sortes de catégories qui seront éventuellement sources de « différentes douleurs », lesquelles le pousseront à agir de manière plus ou moins glorieuse selon les circonstances. Tout cela constitue le « mal du pays », le manque d'un endroit où toutes ces souffrances n'existent pas et que l'humain tente de retrouver par tous les moyens.

Après cette évocation d'un monde parfait duquel l'humain s'ennuie et qu'il tente de reconquérir, Latraverse se demande pourquoi on met tant d'effort pour retrouver un état qui n'existe plus au lieu de se concentrer sur la réalité dans laquelle on est condamné à vivre :

Pourquoi se rattacher
à c'qui nous a taché
l'enfance?
Pourquoi rester debout
comme des ambulants trous
qui pensent?

Latraverse s'élève contre les idées reçues et les préjugés, souvent inculqués lors de l'enfance. Il voit ces divisions comme des « taches » dont il faut s'émanciper puisque l'humain est un être « qui pens[e] ». À quoi peut servir cette capacité de réflexion si elle est remise au profit d'idées reçues d'autres personnes? Pour lui, « rester debout » est l'essentiel et c'est là que réside toute l'existence humaine :

Subsister à tout prix
Et sans argent remis
Cultiver son lopin
en songeant à sa fin
R'garder pousser l'béton
pourrir ses illusions
Avec comme une envie
comme un mal du pays...

La subsistance est la seule occupation digne d'intérêt pour Latraverse, et tout humain qui tente de survivre jusqu'au lendemain mérite un minimum de respect. L'existence est difficile et sans promesse, « sans argent remis ». À l'instar du Candide de Voltaire, il faut « cultiver son lopin » en préparant sa « fin », en demeurant conscient du caractère éphémère de la vie humaine. La vieillesse prend ici une teinte d'amertume alors que les « illusions » pourrissent

et laissent « comme une envie/comme un mal du pays ». De fait, préparer « sa fin » consiste à faire le deuil d'illusions, de mirages, et à prévoir son retour à la « noirceur innée » du début de la chanson, à ce « pays » qui manque à l'humain toute sa vie durant.

Le tout dernier refrain de la chanson présente la recette du bonheur de Latraverse, le point où la paix est possible et où l'individu peut être lui-même sans craindre les attaques d'autrui :

Préserver son jargon
en chantant des chansons
Fumer une cigarette
en liberté complète
Et puis sourire aux anges
en sortant ses vidanges
en profitant d'la vie
et d'son mal du pays

Dans ce passage, Latraverse nomme l'essentiel, ce seuil en deçà duquel l'humain ne peut plus être rétrogradé. Quand il s'occupe de ses besoins primaires, quand il mène une existence simple, dans sa langue, dans sa culture, dans ses loisirs, l'humain est digne d'intérêt et mérite qu'on le considère comme un être à part entière. Plume situe cet espace de liberté dans la maison, là où on « sor[t] ses vidanges », où on « fum[e] une cigarette » et où on peut « sourire aux anges/[...]/en profitant d'la vie/et d'son mal du pays ». C'est dans la plus grande simplicité, ce moment où les tâches quotidiennes lui occupent l'esprit, que l'humain est vraiment libre. À cet instant précis, il n'est plus question de plaire à un groupe, à un maître ou à une femme. Seul le présent est important, et c'est seul avec lui-même que l'humain peut atteindre cet état paisible où il n'attend rien d'autre de la vie que d'être bien un court instant, dans sa solitude.

Conclusion

L'œuvre de Plume Latraverse, bien que fortement marquée par les assauts contre la grégarité et l'ironie pour marquer le refus de s'affilier à un groupe unique, n'en est pas moins une entreprise de rassemblement, lequel aurait lieu en dehors des frontières du « groupe », là où tous les exclus se retrouvent une fois que le rabaissement a eu lieu. Reprenant une des prémisses du carnavalesque, Latraverse crée sa propre communauté du bas sans permettre que qui que ce soit s'élève au-dessus des autres. Chez lui, il n'y a pas de « pape des fous »,

puisque toutes les voies sont descendantes, jusqu'à atteindre ce plancher où tous sont égaux. Pour ce faire, Plume a recours à l'humour, qui lui permet d'attaquer tout en ralliant l'auditeur à sa vision *monstrueuse* du monde, où le monstre est un être défini par le regard que l'autre porte sur lui et non par la conception que la créature a d'elle-même ou celle qu'elle voudrait que l'on ait d'elle. Par son corps, l'humain est maintenu au sol malgré ses tentatives de s'élever et de se prévaloir d'un quelconque pouvoir sur ses semblables. Le quotidien et l'assouvissement de ses instincts font de lui un animal comme les autres. La conscience de son individualité en fait un être seul, d'abord parmi les autres, puis en lui-même, alors qu'il sait qu'il n'existe aucune communion universelle autre que physique, corporelle et basse. Ce monstre, qui sait ce qu'être au monde implique de joies et de peines, se reproduit et tente de survivre, toujours, jusqu'au lendemain. Plume divise et compromet toute union tant que chaque individu n'est pas seul parmi et comme les autres.

Conclusion

La carrière de Plume Latraverse, dont les débuts remontent aux années 1960, a donné naissance à une œuvre substantielle qui, maintenant qu'il est possible de la considérer avec un certain recul, laisse voir quelques lignes directrices sur lesquelles repose une vision artistique et sociale constante. Cette œuvre tend vers un point précis : rendre toute exclusion inopérante. Nous en sommes venus à la conclusion que, si Latraverse semble choisir cette voie sans retenue dans ses chansons depuis cinq décennies, il poursuit par là un objectif simple, celui de rassembler l'entière de l'espèce humaine en dehors des grands ensembles idéologiques et culturels qui, par définition, prennent appui sur l'exclusion de ceux qui n'en font pas partie. Sans nier l'individualité de chacun, Plume rappelle régulièrement que l'humain est d'abord un corps physique animé d'une conscience. De là, il maintient plus d'une fois la nécessité de combler les besoins physiologiques, qui sont les mêmes pour tous, puis les besoins psychologiques, eux aussi universels.

En tentant d'identifier la poétique plumesque, nous avons noté que cette dernière est caractérisée par une logique de la bâtardise, c'est-à-dire que Latraverse ne se sent pas l'héritier d'une influence unique et incontournable, mais bien le légataire de nombreux prédécesseurs chez qui il a en quelque sorte choisi des influences précises. Entre une appartenance géographique américaine et une tradition linguistique francophone, Latraverse, pratiquant l'hybridation, mêle les héritages afin de s'approprier ce qui l'interpelle dans l'un et dans l'autre. Latraverse, comme d'autres, tente de transposer divers genres musicaux dans des textes en français. Auteur francophone, donc, Latraverse est conscient du caractère équivoque des mots d'une langue et manifeste clairement son inconfort devant cette instabilité sémantique. Malgré ce fait, c'est à l'aide de cette langue que Plume cherche à provoquer une expérience esthétique, une réaction chez l'auditeur. Ce dernier ne doit pas avoir la possibilité de demeurer neutre devant le texte. Pour ce faire, Latraverse recourt à la laideur, à la *monstration* impudique et franche des choses afin d'obliger le lecteur à réagir. Par le biais de stratégies rhétoriques d'exclusion et de rejet, qui ne laissent personne indifférent, il remet en question les groupes et leur logique collectiviste jusqu'à ce qu'il n'en subsiste aucun.

Dans le second chapitre, nous avons porté notre réflexion vers les lectures que des auditeurs pourraient faire des chansons de Plume comportant des références spécifiques à des savoirs qui ne sont pas nécessairement partagés par tous. En nous appuyant sur les théories de la lecture de Wolfgang Iser, d'Umberto Eco et de Pierre Bayard, ainsi qu'en prenant en considération les travaux sur la culture de Fernand Dumont et de Guy Scarpetta, nous avons montré que deux lecteurs confrontés au même texte en font des lectures différentes en ne relevant pas les mêmes indices, en n'utilisant pas les mêmes codes. Cela dit, ils peuvent partager certains pans de leurs lectures et ainsi vivre une expérience esthétique commune. Chez Wolfgang Iser, nous avons retenu l'idée d'un lecteur implicite, prévu par l'auteur. Ce dernier doit imaginer celui qui lira son œuvre et tenir compte de sa compétence supposée. Umberto Eco, qui poursuit dans la même veine, rappelle que chaque texte s'adresse à un lecteur modèle capable de le comprendre et, même, de le compléter. Cependant, le théoricien est aussi conscient du caractère perfectible de la compétence du lecteur et accorde à l'auteur le pouvoir de pallier certaines lacunes du lecteur en instituant, en partie, la compétence de celui-ci en lui fournissant des indices par le biais du texte lui-même. À ces deux théories, nous ajoutons la notion de non-lecture, empruntée à Pierre Bayard, qui rappelle que le lecteur ne lit jamais complètement un texte, qu'il en oublie des éléments essentiels. Ce qui n'est pas lu peut avoir un impact sur la compréhension du lecteur et modifier la réception d'un texte. Malgré la part de non-lecture, très variable en fonction de la compétence du lecteur, l'essentiel demeure que ce dernier décode suffisamment le texte pour s'en faire une représentation cohérente. Pour leur part, Dumont et Scarpetta, dans leurs travaux respectifs, soulignent l'interrelation des cultures populaire et savante, lesquelles doivent être considérées dans leur complémentarité plutôt que d'être mises en opposition. Toutes deux trouvent leur pertinence dans l'expérience esthétique engendrée chez le récepteur, dans la réaction physiologique que provoque le texte en lui. À partir de ces théories, nous avons analysé différentes chansons de Plume Latraverse afin de comprendre quelles lectures peuvent être faites par des lecteurs aux compétences différentes et comment l'un et l'autre, malgré des lectures singulières, peuvent se rejoindre dans un lieu du texte réel.

Les lecteurs ne reçoivent pas le texte de manière uniforme, ils en font des lectures différentes et parfois complémentaires. Nous en concluons que Latraverse, loin de diviser ses

auditeurs, les empêche de s'atomiser et, en fait, les oblige à se tenir à l'écart, là où ils sont tous également exclus et où seule leur humanité les identifie. Pour arriver à cette conclusion, nous avons montré que chez lui, malgré un mouvement descendant où chacun est réduit, de façon parfois caricaturale, à sa nature biologique, la bassesse ontologique n'est pas une tare, mais bien une condition qui commande davantage la compassion que la condamnation. Le corps, duquel nul ne peut s'extraire, doit être accepté dans son imperfection. Une solitude inhérente à ce corps doit être comprise et dépassée, puisqu'elle est le lot de chacun. Au lieu de percevoir cette condition humaine comme une geôle, Latraverse propose d'en transcender le caractère éphémère et cyclique afin de s'élever au-delà des contingences pour plutôt voir ce que ces dernières permettent et rendent possible. En dernière instance, Latraverse semble trouver le repos et une certaine paix dans un quotidien simple et banal, mais essentiel parce que lié à la survie la plus élémentaire de l'organisme, seul support rendant possible tout le reste de l'expérience humaine.

La lecture que nous faisons de l'œuvre de Plume Latraverse – une lecture parmi d'autres – dépasse le regard carnavalesque, qui a prévalu jusqu'ici dans la critique de ce corpus. Ses chansons sont empreintes d'une forme d'espérance paradoxale. Loin d'une posture d'abdication, la réflexion contriste et l'antagonisme de Latraverse marquent un désir de mouvement qui suppose un possible rachat. L'œuvre de Plume fait la démonstration que l'humain porte, quelque part au plus profond de lui, les germes d'un état d'équilibre qui permet d'appréhender la vie avec optimisme.

Bibliographie

I. Corpus

I.1 Corpus primaire

LATRAVERSE, Michel (Plume), « Chanson pour nous autres » sur *En noir et blanc*, Montréal, Disques Dragons, DBCD-1910, 1997 [1976].

—, *Tout Plume (... ou presque)*, Montréal, Typo poésie, 2014.

I.2 Corpus secondaire

LATRAVERSE, Plume, *Cris et écrits (dit et inédits). Plume la traverse – l'époque*, Verchères, Éditions Rebelles, 1983.

—, *Contes gouttes ou Le pays d'un reflet*, Montréal, VLB éditeur, 1987.

—, *Pas d'admission sans histoire*, Montréal, VLB éditeur, 1993.

—, *Striboule*, Montréal, VLB éditeur, 1995.

—, *Joyeux Gustave, Noël! (Le party des orphelins)*, Montréal, VLB éditeur, 1996.

II. Études et articles

II.1 Sur l'œuvre de Plume Latraverse

BEAUCHAMP, Mathieu, *D'un Plume à l'autre*, Montréal, Société Radio-Canada, 2012.

LEDUC, Mario, *Plume Latraverse, masqué/démasqué*, Montréal, Éditions Triptyque, 2002.

PERRON, Gilles, « Plume Latraverse et le cliché ironique : Les Pauvres » dans *Québec français*, no 111, 1998, p. 74-76.

—, « De la chanson à la littérature », dans *Québec français*, no 119, automne 2000, p. 76-79.

—, « Chanson et poésie » dans *Québec français*, no 119, automne 2000, p. 80-81.

II.2 Sur la chanson

BIZZONI, Lise et Cécile PRÉVOST-THOMAS (dir.), *La chanson francophone contemporaine engagée*, Montréal, Éditions Triptyque, 2008.

CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit : discours culturel au Québec, 1967-1976*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1989.

CHAMBERLAND, Roger, « De la chanson à la musique populaire », dans LEMIEUX, Denise

- (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Éditions de IQRC, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 697-718.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas, « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec », dans GIROUX, Robert, *En avant la chanson!*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, p. 31-52.
- GIROUX, Robert, « Chanson poétique et idéologies » dans Robert Giroux (dir.), *La chanson prend ses airs*, Éditions Triptyque, Montréal, 1993.
- , « Les deux pôles de la chanson québécoise : la chanson western et la chanson contre-culturelle » dans Robert Giroux (dir.), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, p. 115-130.
- , « Poésie et chanson : des liens arbitraires » dans *En avant la chanson*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, p. 11-15.
- GIROUX, Robert, Constance HAVARD et Rock LAPALME, *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Éditions Triptyque, 1996.
- HIRSCHI, Stéphanie, *Jacques Brel – Chant contre silence*, Paris, Librairie Nizet, 1995.
- JULIEN, Jacques, « Essai de typologie de la chanson populaire », dans Robert GIROUX, *La chanson prend ses airs*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, p. 75-91.
- , « Quand la chanson parle d'elle-même » dans Robert GIROUX, *En avant la chanson!*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, p. 177-207.
- LÉGER, Robert, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2003.
- OBERHUBER, Andrea et Richard POULIN, « Popularité, identité et internationalisation : les phénomènes Plamondon et Dion » dans Stéphanie HIRSCHI [dir.], *Les frontières improbables de la chanson*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, p. 333-349.
- OBERHUBER, Andrea, « L'art de chanter... au féminin : de la prise de parole au jeu de référence postmoderne » dans Anne-Marie GREEN et Hyacinthe RAVET (dir.), *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005, p. 121-143.
- , « 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. 273-292.
- ROY, Bruno, « Lecture politique de la chanson québécoise » dans Robert GIROUX, *La*

chanson prend ses airs, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, p. 195-216.

—, « La chanson québécoise : entre le mal et le malaise », dans, Robert GIROUX, *La chanson en question(s)*, Montréal, Éditions Triptyque, 1985, p. 112-141.

II.3 Sur la lecture

AUDET, René, « Lieux et pragmatique de la monstruosité dans la prose d'Éric Chevillard », dans *Tangence*, numéro 91, 2009, p. 11-27.

BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

ECO, Umberto, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*, Paris, Le livre de poche (Biblio essais), 1985 [1979].

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1985.

LAROCHELLE, Marie-Hélène, « La pragmatique agressive » dans Hélène JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI, (dir.), *Sens commun : expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, p. 109-130.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité*, Paris, Nathan, 2001.

ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Éditions Le Préambule (coll. L'univers du discours), 1990.

III.1 Ouvrages divers

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Éditions Nathan, 2000.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard (coll. Tel), 1970.

—, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau monde*, Montréal, Éditions du Boréal (Boréal compact), 2001.

DUMONT, Fernand, « Sur la genèse de la notion de culture populaire », dans Gilles PRONOVOST (dir.), *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1982, p. 27-42.

RONDEAU, Frédéric, *Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin*, Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010.

SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Éditions Grasset, 1985.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Quadrige/PUF, 2004.

SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

—, « Pragmatique, art et violence : le cas du rap » dans *Mouvements*, no 26, mars-avril 2003, p. 116-122.

TRENET, Charles, *Y'a d'la joie : L'intégrale des chansons*, Paris, Éditions le Cherche-Midi, 2013.

VAILLANT, Alain et Roselyne DE VILLENEUVE (dir.), *Le rire moderne*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013.

IV Enregistrements sonores

LA BOTTINE SOURIANTE, « La fille engagère » sur *Tout comme au jour de l'an*, Joliette, Productions Mille-Pattes, MMPCD-2035, 1987.

MARTEL, Renée, « Un amour qui ne veut pas mourir » sur *Un amour qui ne veut pas mourir*, Montréal, Spectrum, SPX-200, 1972.

ZÉBULON, « Marie-Louise » sur *Zébulon*, Montréal, Disques Audiogram, ADCD-10080, 1994.

