

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

31 août 2007  
Université de Montréal

*Lire Mary Travers (La Bolduc). Chansons et représentations  
sociales dans le Québec des années 1930.*

par  
Marie-Josée Charest

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise  
en Littératures de langue française

Août, 2007

©, Marie-Josée Charest, 2007



Marie-Josée Charest

*Lire Mary Travers (La Bolduc). Chansons et représentations sociales dans le Québec des années 1930*

## Résumé

Ce mémoire de maîtrise intitulé *Lire Mary Travers (La Bolduc). Chansons et représentations sociales dans le Québec des années 1930* a pour objet les dimensions sociales, historiques et idéologiques que les textes de La Bolduc prennent en écharpe et transforment. S'intéressant à la totalité des chansons écrites par Mary Travers entre 1927 et 1939, l'étude offre une analyse détaillée de la représentation de la société québécoise de l'entre-deux-guerres portée par son œuvre. C'est par le biais de l'analyse littéraire, de la cantologie et de la sociocritique que ces chansons humoristiques racontant la vie quotidienne et la misère des petites gens sont interprétées. Une attention particulière est portée au genre « chanson », à la narrativité, au registre linguistique, à l'humour, à la représentation des femmes et aux dérives idéologiques observées dans son répertoire. Par l'étude des chansons énumératives, des dialogues chantés et des autres ballades créées par Mary Travers, le mémoire rend compte de la mesure de l'inscription sociale de l'écriture de cette chansonnière et folkloriste populaire.

Mots-clés : littérature québécoise ; chanson ; entre-deux-guerres québécois ; écriture des femmes ; sociocritique.

## Abstract

This Master's thesis entitled *Lire Mary Travers (La Bolduc). Chansons et représentations sociales dans le Québec des années 1930*, addresses the social, historical and ideological dimensions that La Bolduc's lyrics embrace and transform. While focusing on the entire repertoire of the songs that Mary Travers wrote between 1927 and 1939, this thesis offers a comprehensive study of the representation of Quebec society during the inter-war years as featured in her work. Using literary analysis, sociocriticism and cantology, the study interprets the humorous songs which tell of the daily lives and hardships of the common people. Particular attention is given to "song" as a literary genre, including its narrative capacity, its linguistic register and its humour as well as the representation of women and ideological deviations transpiring from La Bolduc's repertoire. While studying Mary Travers's enumerative songs and singing dialogues as well as her other ballads, this thesis reveals the social significance of the writings by this singer-songwriter and popular folklorist.

Keywords: Quebec literature; song; the inter-war years in Quebec; women's writings; socio-criticism.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures  
Mémoire intitulé :

*Lire Mary Travers (La Bolduc). Chansons et représentations  
sociales dans le Québec des années 1930.*

présenté(e) par :

Marie-Josée Charest

a été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes :

.....

présidente-rapporteuse

Andrea Oberhuber

directeur de recherche

Pierre Popovic

membre du jury

Michel Biron

## Table des matières

Introduction .....	5
--------------------	---

### PREMIÈRE PARTIE

#### Poétique, chanson et écriture littéraire

##### CHAPITRE 1

<b>Le genre de la chanson.....</b>	<b>12</b>
------------------------------------	-----------

Chanson et champ littéraire.....	13
----------------------------------	----

Genre, tradition et folklore.....	15
-----------------------------------	----

*L'influence française*

*L'influence anglo-saxonne*

*De la chanson traditionnelle française à La Bolduc*

*Génération « du bon vieux temps »*

Les hommes du jour, la femme du jour.....	27
---	----

Littérarité et style.....	33
---------------------------	----

*Une œuvre du terroir littéraire*

*Un style à soi*

Un art populaire et populiste.....	36
------------------------------------	----

*Les veillées*

*Un habitus populaire*

L'adaptation personnelle d'un genre.....	40
--	----

*Structure interne des chansons*

*Tradition, mémoire et répétitivité*

*Synthèse*

##### CHAPITRE 2

<b>Narrativité.....</b>	<b>46</b>
-------------------------	-----------

Identité de la narratrice.....	47
--------------------------------	----

*Un idéal féminin autobiographique*

*La narratrice-protagoniste et l'auteure*

*Une voix narrative de la misère*

*La narratrice engagée*

Structure de la chanson.....	54
------------------------------	----

*Situation d'énonciation scénique*

<i>Le récit incorporé</i>	
Focalisation et niveau de narration.....	59
<i>Un point de vue sur le Canada français de la crise</i>	
<i>Temporalité</i>	
Types de chansons, types de récit.....	62
<i>La chanson anecdotique</i>	
<i>La chanson autobiographique</i>	
<i>La chanson d'actualité</i>	
La Morue : analyse narrative .....	66
<i>Origine et identité</i>	
<i>Une Gaspésie de l'« ancien temps »</i>	
<i>Montréal-misère</i>	
<i>Déracinement et identité</i>	

## DEUXIÈME PARTIE

### Rhétorique : loquacité et verve populaire

#### CHAPITRE 3

<b>Langue.....</b>	<b>76</b>
Langue et imaginaire social.....	76
Plurilinguisme interne.....	78
<i>Lexique</i>	
<i>Langue et littérature canadienne-française</i>	
<i>Syntaxe</i>	
Plurilinguisme externe.....	85
<i>Anglicisme et expressions anglaises</i>	
<i>Langues et sentiment d'appartenance</i>	
<i>Anglomanie et malaise culturel</i>	

#### CHAPITRE 4

<b>Derrière l'humour un regard aigu sur le monde.....</b>	<b>91</b>
Sources du rire de La Bolduc.....	92
<i>La satire et la fable humoristique</i>	
<i>La comédie</i>	
<i>Le récit humoristique</i>	
Rire et réalité sociale du Québec des années 1930.....	98
<i>Humour, engagement et critique sociale</i>	
<i>Rire conservateur et rire réformateur : La Bolduc et l'antiterroir</i>	

*Rire populaire et dépression : les humours de La Bolduc et de Jean Narrache*  
*Synthèse*

<b>Représentation de la femme.....</b>	<b>111</b>
Types et stéréotypes féminins des années 1930.....	112
Caractères: les types féminins d'époque.....	114
<i>La «mère-épouse-ménagère» : une icône conservatrice</i>	
<i>La mère héroïne de la crise</i>	
<i>Sagesse de l'« ancien temps » et maternité</i>	
<i>Le paysannat fertile</i>	
La fille du peuple : féminité et fête populaire.....	122
La femme forte : une représentation marginale.....	124
Le corps féminin représenté : habiter l'espace social pendant la crise.....	128
<i>Le corps séduisant</i>	
<i>Le corps misérable</i>	
<i>Le corps détraqué</i>	
 <i>Synthèse</i>	

## **TROISIÈME PARTIE**

### **Intertextualité et polémique**

#### **CHAPITRE 6**

<b>Le « nous » unique, un mythe national canadien-français.....</b>	<b>135</b>
Les avatars du « nous » unique.....	135
<i>Nationalisme et duplessisme</i>	
<i>Groulxisme</i>	
<i>Turlute, marche nuptiale et de profundis: la foi chantée</i>	
 <i>Synthèse</i>	

#### **CHAPITRE 7**

<b>Dérives idéologiques.....</b>	<b>149</b>
Juger du monde du travail.....	150
<i>Chanter le chômage</i>	
<i>Chômage et censure optimiste</i>	
<i>Le retour à la normale grâce à l'arrivée d'un sauveur</i>	
 Problème du travail.....	156
<i>Exode : la désertion du sol</i>	
<i>La femme au travail</i>	

*Un habitus de travailleuse*  
*Travail et préjugés*

<b>Conclusion.....</b>	<b>163</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>166</b>



## Introduction

Mary Travers, dite La Bolduc, est une icône de la culture populaire québécoise. Diverses biographies lui ont été consacrées, Riopelle a peint un tableau en son honneur, André Gagnon s'est inspiré de onze de ses chansons pour composer *les Turluterries* et Charles Trenet évoque sa turlute lorsqu'il chante « Dans les rues de Québec ». Elle a fait l'objet d'une des *Minutes du Patrimoine*<sup>1</sup> et d'un des épisodes de la série documentaire *100 Québécois qui ont fait le 20<sup>e</sup> siècle* (Télé-Québec). Marthe Fleurant a gravé le microsillon *La Bolduc '68*, Jeanne d'Arc Charlebois et Jean Carignan ont enregistré le disque *Hommage à Madame Bolduc* en 1973 et le groupe Suroît a lancé l'album *Suroît salue La Bolduc* en 2000. De même, d'autres artistes de la chansons se sont inspirés de son œuvre dans certaines de leurs pièces, tels Diane Dufresne dans son « Rill pour rire » (sur l'album *Tiens toi ben j'arrive*, 1972) et le groupe de rap Loco Locass qui imite sa turlutte à la fin de « Libérez-nous des libéraux » (sur l'album *Amour oral*, 2004). Son importance en tant qu'auteure-compositrice-interprète est telle qu'un prix portant son nom a été attribué à Claude Léveillée au Festival du disque de 1966. En 1994, Postes Canada émet un timbre à son effigie pour commémorer son œuvre, une bière « à l'ancienne » des brasseries Unibroue porte son nom, plusieurs sites Internet concernant l'histoire canadienne soulignent son importance et un musée lui est entièrement dédié à Newport, son village natal. Non seulement icône, elle est aussi un mythe national et le caractère légendaire que certains biographes (cf. P. Day) ont voulu accoler à son parcours va jusqu'à lui donner l'aura d'un personnage merveilleux, tels ceux des contes d'Honoré Beaugrand et de Louis Fréchette, car comme eux, elle fait partie du monde idéalisé de l'« ancien temps ».

---

1. Les *Minutes du Patrimoine* sont des courts-métrages de 60 secondes portant sur des faits marquants de l'histoire canadienne, introduites sur les ondes télévisuelles le 31 mars 1991.

Dans l’imaginaire culturel québécois, Mary Travers est liée aux anciennes traditions populaires et au contexte de la crise depuis 1930 ; sa ballade « Ça va venir découragez-vous pas » est très souvent utilisée en guise de trame sonore dans des reportages historiques sur la grande dépression au Québec ou au Canada. Elle est la première des auteurs-compositeurs-interprètes — homme ou femme — à devenir vedette de la chanson au Québec et sa verve populaire a incité plusieurs auteurs et paroliers à oser employer la langue populaire québécoise à des fins esthétiques. Son succès fulgurant annonce l’importance que tiendra la chanson dans l’histoire culturelle des Québécois jusqu’à aujourd’hui, en raison d’une adaptation personnelle du genre, qui se médiatise par le biais du disque, de la radio, des spectacles et d’un phénomène qui se développe à l’époque : la tournée en région. Le prestige dont elle gratifie le folklore, la langue populaire et la culture des classes déshéritées<sup>2</sup> a poussé plusieurs artistes et chansonniers à marcher sur ses traces. Son héritage demeure notable et l’évolution des représentations de La Bolduc, des reprises et pastiches de ses chansons, occupe une place privilégiée dans l’histoire culturelle québécoise.

Pourtant, il n’existe que peu d’études précises sur ses textes. Mis à part quelques articles très généraux (dans des périodiques, des collectifs, des encyclopédies), il y a deux types d’écrits sur son œuvre : des biographies plus ou moins fiables qui oscillent entre la *success-story* et la légende dorée (l’ouvrage de David Lonergan demeure le plus sûr) et quelques travaux académiques. Parce qu’il aborde des questions de mise en forme, l’article « Chanson de Madame

---

2. Plutôt que d’employer les notions délicates de peuple, de prolétariat, de classe populaire et de classe ouvrière (établies sur des critères professionnels, intellectuels et politiques), je préfère me baser sur le simple critère du niveau des revenus dans ma définition des groupes sociaux de la société canadienne-française de l’entre-deux-guerres. Les chansons de La Bolduc participent d’une « sous-culture » des groupes défavorisés, plus nombreux et visibles en période de crise. Le revenu des familles du temps détermine généralement l’âge auquel on quitte l’école pour entrer sur le marché du travail (souvent dès l’enfance chez les plus pauvres), l’univers culturel auquel on se rallie et la nature de l’emploi occupé. Cette division de la société par classe de revenu oppose les « hautes classes » aux classes infortunées, lesquelles fonctionnent selon des lois différentes en campagne et en ville. Voir à ce sujet « Classes sociales » et « Pauvreté » dans Madeleine Grawitz, *Lexique des sciences sociales*, Paris, Éditions Dalloz, 8<sup>e</sup> édition, 2004, p. 62 et 310.

Édouard Bolduc » d'André Gaulin, paru dans *le Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec II*, constitue la meilleure introduction à son œuvre produite à ce jour.<sup>3</sup> Marie-Blanche Doyon<sup>4</sup>, Monique Leclerc<sup>5</sup> et Anthony Kilfoil<sup>6</sup> ont présenté trois maîtrises fort différentes, qui relèvent respectivement de la thématique, des études musicologiques et de la critique historique. Ni les récits de vie, ni ces mémoires ne proposent une analyse détaillée des enjeux sociaux et idéologiques portés par les textes de La Bolduc, à la manière de celle que je me propose de faire.

Grâce à ses compositions humoristiques racontant le quotidien et la misère des petites gens, La Bolduc a connu un vif succès sur les scènes du Québec, du Canada anglais et des États-Unis entre 1927 et 1941 et est aujourd'hui reconnue en tant qu'emblème et pionnière de la chanson folklorique québécoise. Mon enquête sur ses textes porte sur la période allant grosso modo du krach boursier de 1929 au début de la Seconde Guerre mondiale. Sa première chanson, « Y'a longtemps que je couche par terre », aborde un thème primordial de sa poétique, la pauvreté vécue au jour le jour, et est endisquée le 12 avril 1929. Dix ans plus tard, en 1939, son œuvre se clôt par une chanson inédite intitulée « Si je pouvais tenir Hitler », dans laquelle l'auteure s'insurge contre la figure du dictateur<sup>7</sup>. Cette coupe chronologique d'une décennie correspond exactement à la grande phase de création de Mary Travers, bien que cette dernière ait amorcé sa carrière sur scène deux ans avant d'enregistrer son premier succès et qu'elle ait continué de

---

3. André Gaulin, « Chanson de Madame Édouard Bolduc », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec II*, Montréal, 1980, p. 208-211.

4. Marie-Blanche Doyon, *Madame Édouard Bolduc et ses chansons*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, Faculté des lettres, Département d'études canadiennes, 1969, 239 p.

5. Monique Leclerc, *Les Chansons de « La Bolduc » : manifestation de la culture populaire à Montréal (1928-1940)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, Faculté des arts, Département d'histoire, 1974, 152 p.

6. Charles Anthony Kilfoil, *Le Phénomène musical de La Bolduc : reflet d'un itinéraire socio-culturel de la collectivité canadienne-française*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département de musicologie, 1992, 113 p.

7. Le musée qui lui est consacré à Newport, le site Mary Travers dite « La Bolduc », vend des photocopies d'un dessin créé par Mary Travers qui représente quatre porcs disposés aux quatre coins d'une page blanche. En pliant la feuille selon les indications, le visage d'Hitler apparaît. Il est impossible de savoir si la chansonnière distribuait ces dessins lors de ses spectacles, mais cette œuvre visuelle s'accorde tout à fait à l'esprit satirique et à la prise de position politique de « Si je pouvais tenir Hitler ».

donner des spectacles durant l'année 1940, alors qu'elle est déjà atteinte du cancer qui l'emportera en 1941.

Cette auteure-compositrice-interprète que le public québécois a affectueusement surnommée La Bolduc a composé un peu plus d'une centaine de chansons et ce mémoire s'intéresse à la totalité des pièces qu'elle a écrites. Pour mener cette étude, j'ai trouvé mon bien dans les recueils de chansons, principalement celui de Lina Remon intitulé *Madame Bolduc : paroles et musiques*, qui retranscrit à la fois ses chansons enregistrées et ses inédits. Les enregistrements se sont aussi révélés utiles à l'analyse, puisque la composition musicale et l'interprétation vocale restent fondamentales dans toute étude sur la chanson, comme l'ont démontré plusieurs chercheurs en cantologie : Lucienne Cantaloube-Ferrieu, Dietmar Rieger, Ursula Mathis-Moser, Robert Giroux, Stéphane Hirschi, Andrea Oberhuber et Cécile Prévost-Thomas. L'examen d'autres morceaux inédits et les archives personnelles de l'auteure ont permis de poser les microlectures effectuées sur le fond d'une saisie de la totalité de l'œuvre.

Il y a plusieurs bonnes raisons d'étudier les chansons de Mary Travers : la principale est qu'elles sont reliées d'une manière particulière aux idéologies des années 1930 et profilent une représentation conservatrice et sclérosée de la société québécoise, qu'on oublie fréquemment de mentionner lorsqu'on parle de ses chansons comiques. Adulée du public depuis plusieurs décennies, La Bolduc produit pourtant un message qui n'est pas sans lien avec les idées fortes de la « Grande Noirceur » et de la littérature du terroir. Son œuvre est faite d'ambiguïtés : elle s'entiche à la fois d'actualité et de tradition, de vieilles valeurs mais d'une pensée plus progressiste sur les droits des travailleurs francophones, la langue québécoise et la liberté de parole des femmes. Son répertoire entretient une relation serrée avec les discours de croyance (religion catholique officielle, mais aussi sagesse populaire et superstition) et certains textes – publicitaires et politiques — jouxtent la simple et pure propagande. La femme représentée occupe

le rôle de la mère traditionnelle canadienne-française ; sa personnalité publique et la portée symbolique de ses mots sont influencées par le contexte socio-économique de la crise, de même que par les valeurs de l'ordre social établi. Par son humour, son attachement au folklore et son style d'écriture évoquant la langue des plus défavorisés, la chanssonière transmet sa vision d'un monde canadien-français dans lequel elle a vécu et il importe de relire ses chansons pour les soumettre à la critique, car elles ont trop souvent été perçues révolutionnaires ou novatrices sans réel examen. Ses chansons brossent le tableau d'une société qui repose sur les valeurs idéalisées de l'« ancien temps » et suggèrent à de multiples reprises de prendre exemple sur les ancêtres et de ne pas suivre le progrès et les nouvelles modes. Mary Travers écrit néanmoins une œuvre où elle répercute les tensions entre riches et pauvres et le changement social qu'elle espère voir arriver pour les chômeurs en période de crise. Son œuvre est populiste et conservatrice, mais grosse de contradictions que la présente étude s'efforce de rendre manifestes.

Pour le démontrer, j'ai mis à profit les ressources de l'analyse littéraire, de la rhétorique, de la poétique et de la sémiotique des textes, mais ces approches descriptives serviront une lecture sociohistorique des textes. En accord avec les visées de la sociocritique, je postule en effet que l'écriture est un fait social et historique :

La sociocritique, mot créé par Claude Duchet en 1971, poursuit l'ancienne quête d'une théorie des médiations du social. Loin des théories du reflet, elle se caractérise par une tension féconde, mais problématique. [...] Travaillant sur les textes dans leurs déterminations sociales et historiques, elle ne veut ni subsumer l'esthétique et la littérature sous des fonctions sociales positives, ni fétichiser le littéraire comme étant d'une essence à part. En maintenant la tension ou la problématique de l'esthétique et du social, elle se démarque à la fois des approches purement formelles (ou herméneutiques, déconstructionnistes, etc.) du texte littéraire et des approches purement contextuelles, institutionnelles, déterministes<sup>8</sup>.

Sur la base de ce postulat, j'entends montrer que les chansons de La Bolduc sont en interaction constante avec un réseau discursif et conceptuel complexe où poléminent les grands récits

---

8. Régine Robin et Marc Angenot, « La sociologie de la littérature » dans *Histoire des poétiques*, sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, Paris, PUF, 1997, p. 408.

idéologiques du moment. Les textes répercutent ces polémiques en les transformant. Ils cherchent à leur surimposer ce que j'appelle un illusoire « gros bon sens », lequel entremêle des fragments de discours politique, des récits anecdotiques et des citations issues de la sagesse des nations. S'il importera de décortiquer l'interdiscursivité fondamentale des chansons, parce qu'elles transposent les affrontements idéologiques propres à la société canadienne-française de l'entre-deux-guerres, il sera aussi nécessaire d'analyser la posture d'énonciation et la construction textuelle de la représentation de « la femme porte-parole du peuple », parce qu'elles ont grandement contribué à la renommée de Mary Travers. Enfin, pour compléter l'étude de la « socialité du texte », je m'intéresserai à l'hétérolinguisme des chansons et à la facture formelle des textes, aux principales figures de rhétorique, aux jeux de rime, aux calembours, aux archaïsmes et aux néologismes, et au sort réservé aux conventions propres au genre de la chanson.

En mettant en valeur la dimension sociale et historique de ses textes, j'espère apporter une contribution à une meilleure compréhension du travail créateur chez Mary Travers, laquelle n'est pas une simple interprète, mais d'abord et avant tout une auteure-compositrice-interprète. Mon travail voudrait participer aux développements de l'histoire de la chanson et de la littérature populaire québécoise, de l'étude de la mémoire des femmes et de l'histoire du Québec de l'entre-deux-guerres.

# **PREMIÈRE PARTIE**

**Poétique, chanson, écriture littéraire**

## CHAPITRE 1

### Le genre de la chanson

Entre 1927 et 1939, Mary Travers écrit et enregistre la totalité de ses chansons, parmi lesquelles quatre-vingt-quatorze enregistrements et huit ballades inédites, compilés dans le recueil *Madame Bolduc : paroles et musiques*<sup>1</sup>. Des variantes de ces textes, le couplet de la chanson inédite « La visite royale » et quatre chansons non répertoriées s'ajoutent à cet ensemble réuni par Lina Remon : ils peuvent être lus au Centre d'archives de la Gaspésie<sup>2</sup>. Bien qu'André Gaulin atteste que « le corpus de ses quelque trois cents textes n'est disponible qu'au tiers<sup>3</sup> », information sans doute empruntée à l'auteure qui affirme qu'elle a « chanté sur tous les tons / Bien plus que trois cents chansons » (« Le nouveau gouvernement »), son corpus, dans son état actuel, est composé d'une centaine de chansons. C'est pourquoi l'étude proposée interroge l'intégralité des pièces consultables, dont le dépouillement *in extenso* débouche sur un portrait singulier du Québec de l'entre-deux-guerres. Dans le dessein d'analyser les enjeux sociaux et idéologiques pris en écharpe par ces cent six chansons, il importe, dans un premier temps, que soit approfondie la question du pacte initial de réception fondé sur l'appartenance à un genre (la chanson) ou à un sous-genre donné (la chanson folklorique humoristique québécoise), puisque ce

---

1. La transcription des chansons citées dans la présente étude est fidèle à celle proposée dans le répertoire *Madame Bolduc : paroles et musiques* (compilées par Lina Remon avec la collaboration de Jean-Pierre Joyal), Montréal, Éditions Guérin, 1993, 244 p.

2. Il s'agit des chansons « La belle dans un jardin de rose », « La pipe et la tabatière », « Le quinze d'avril » et une chanson sans titre que je nomme « J'aurais quelque chose à dire », en reprenant les premiers mots du refrain comme le fait généralement La Bolduc pour intituler ses compositions. Le Centre d'archives de la Gaspésie est dirigé par le service d'archives du Musée de la Gaspésie de Gaspé.

3. Cette affirmation est reprise par plusieurs auteurs, dont ceux de *Histoire du Québec contemporain*: « Mais la chanteuse la plus populaire du temps est sans contredit La Bolduc (née Mary Travers) qui, entre 1928 et 1941, compose près de 300 chansons, dont plusieurs sont répandues par le disque, et donne d'innombrables récitals à travers le Québec, l'Ontario et la Nouvelle-Angleterre. » (Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain – Le Québec depuis 1930*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Boréal compact », 1989, p. 180.) La véracité de cette information concernant le nombre de ses chansons demeure incertaine. Par ailleurs, sa première chanson connue, « Y' a longtemps que je couche par terre », est composée en 1927 et non en 1928. Au cours de mes recherches, j'ai observé que les méprises à propos des débuts de sa carrière sont fréquentes.



pacte inscrit l'œuvre dans une situation d'énonciation particulière<sup>4</sup>. Les traits génériques du répertoire de Mary Travers demeurent liés au contexte de la « grande dépression »; cette conjoncture sociale travaille l'ensemble des règles gouvernant l'élaboration des productions socioculturelles du temps et transforme nettement la situation de réception de l'œuvre ainsi que l'« horizon d'attente générique »<sup>5</sup>. En recadrant la question de l'insertion de son répertoire dans une pratique socioculturelle englobante propre au Québec des années 1930, il sera plus aisé par la suite d'analyser de manière éclairée la structure interne des chansons et de voir en quoi la chansonnière séduit ou non le public par le biais d'un travail sur les critères de légitimation ordinairement de mise dans l'évaluation du genre qu'elle emploie.

### Chanson et champ littéraire

L'illégitimité de la chanson décrétée par la poétique traditionnelle et par la plupart des théories génériques de l'Antiquité à aujourd'hui s'appuie sur une hiérarchisation favorisant la littérature savante de diffusion restreinte au détriment de la littérature populaire de grande diffusion, laquelle est exclue, ou du moins marginalisée, dans les palmarès de l'institution littéraire<sup>6</sup>. En tant que forme populaire, la chanson est tenue pour un art mineur par les institutions littéraires et

---

4. « Un texte n'existe jamais seul. Il a des propriétés communes avec l'ensemble des textes littéraires et plus particulièrement avec un sous-ensemble de ceux-ci. Une œuvre n'est pas créée *ex nihilo*. Elle combine des éléments préexistants dans une combinaison différente de celles qui lui sont antérieures. Jauss observe très judicieusement : "on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de compréhension. Dans cette mesure toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistantes pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative." » : Jean Michel Caluwé, *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Éditions Duculot, 1987, p. 154.

5. L'essentiel de la notion d'« horizon d'attente » a été développé par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

6. « "Institution" nomme à la fois une pratique sociale érigée en valeur, le processus qui permet à cette forme de s'établir de façon durable, et des instances concrètes qui la prennent en charge. Ainsi, *l'institution littéraire* peut désigner l'ensemble des normes, codes et coutumes qui régissent la création et la lecture (par exemple : les genres); *l'institution de la littérature* désigne le processus historique par lequel la littérature est devenue une forme sociale reconnue et légitime. [...] apparaît en français l'expression *institution littéraire* introduite par un groupe de rhétoricien et de sémioticien (Dubois, Van Schendel, Belleau) critiques des travaux de Lucien Goldmann. Dans cette optique, l'idée d'institution tente de définir un lieu de médiation entre la littérature et le social (entre le texte et la classe sociale) formé par un système de règles, codes et conventions, qui, sans être clairement énoncé, agit par la force de la tradition et de l'enseignement littéraire sur les usages et les pratiques. » (Lucie Robert, « Institution » dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Éditions P.U.F., 2002, p. 309.)

musicale et il appert qu'elle ne correspond pas à ce qu'on qualifie généralement d'*œuvre d'art*. Le statut ambigu de la chanson en littérature, en musique et en musicologie se fonde *a priori* sur une convention institutionnelle valorisant les productions littéraires donnant lieu à une publication écrite et accordant une nette priorité à la culture d'élite. La double appartenance de la chanson, qui s'arrime à la fois au champ musical et au champ littéraire, entraîne de surcroît des problèmes particuliers quant à sa définition en tant que genre littéraire. La dualité de musicalité et de littérarité, le raccord à des traditions artistiques différentes et la variété des modes de commercialisation sont trois aspects essentiels de cette difficulté théorique. De plus, la variabilité du genre, qui regroupe des formes aussi éclectiques que la comptine, l'hymne national, la chanson à boire ou la chanson dite « à texte », lui a valu d'être mis à l'écart, étant donné son insertion difficile dans l'une ou l'autre des catégories de la trinité générique classique « théâtre, poésie, récit ». Les conditions de production, de circulation et de consommation de la chanson distinguent par surcroît ce genre de ceux de la littérature livresque : les générations de paroliers se différencient des générations dites littéraires et les lieux de la diffusion chansonnière (cabaret, music-hall, boîtes à chanson, discothèque, rue, etc.) ne sont pas ceux du livre, tel que l'a démontré Claude Duneton dans sa magistrale *Histoire de la chanson française*<sup>7</sup> qui présente plusieurs siècles de courants et de lieux exclusifs à la chanson. Cette marginalité du genre « chanson » vis-à-vis de l'institution littéraire a contribué à renforcer son statut précaire.

Conscients de la socialité des pratiques culturelles, des historiens de la littérature s'efforcent depuis quelques années de relativiser et de nuancer les hiérarchies symboliques figées en donnant une place dans leur étude des faits littéraires du passé à une chanson dite « à texte », expression équivoque s'il en est une, mais qui traduit bien la tentation constante en recherche littéraire de classer les genres pour en exclure les styles les plus populaires. L'ostracisme relatif dont la chanson a été victime dans les études littéraires a souvent conduit à négliger l'impact réel du

---

7. Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, Paris, Éditions de Seuil, 1998, 1088 p.

genre sur la société. La chanson s'insère depuis la nuit des temps dans la vie quotidienne des hommes, accompagnant les rites religieux, ponctuant les travaux, les fêtes et les événements sociaux marquants. C'est en tant que témoin privilégié de l'histoire orale, des utopies sociales et des mentalités que la chanson sera envisagée ici<sup>8</sup>. La relation singulière qu'entretient la chanson avec une société et sa culture s'avère d'autant plus frappante que la chanson occupe depuis des siècles un espace de contestation et de ralliement, catalysant les idées d'une époque ou exaltant des faits identitaires variés. La chanson mérite d'être tenue pour un objet d'étude légitime, ne serait-ce que pour l'importance qu'elle tient historiquement dans la vie de la population la moins instruite, pour qui elle constitue souvent l'unique accès au langage poétique, voire la seule littérature connue.

## **Genre, tradition et folklore**

### ***L'influence française***

Pour bien saisir la tradition générique dont Mary Travers est l'héritière, il faut remonter aux origines de la chanson québécoise<sup>9</sup>. Nourrie des influences folkloriques européennes, l'enfance de la chanson au Québec fait état des traditions, des us et coutumes et des productions culturelles non matérielles (croyances, rites, chants, contes, légendes, etc.) de la société d'origine de la plupart des premiers habitants non amérindiens de la province. Cette base intertextuelle provient principalement de France, mais aussi de Grande-Bretagne et d'Irlande. Au sein d'une chanson qui

---

8. « Plus que d'art populaire, on peut parler à propos de la chanson, de forme universelle, d'un fondamental de l'*anthropos*. Il n'est pas de culture ou d'humanité sans chant ou chanson : elle est matrice, expression de sensations, d'émotions, mise en forme musicale d'affects et de forces psychiques contradictoires. Elle est racine universelle de la culture, de l'existence esthétique. Car la chanson, née du mariage entre musique et langage, advenant dans un geste anthropologique fondamental, circule dans toute l'épaisseur de la psyché, individuelle et collective. Objet humble, qui n'est pas, ou pas seulement affaire de spécialistes, elle est ancrée dans des pratiques quotidiennes, enchâssée dans la vie sociale et dans un imaginaire commun. Elle est donc un lieu privilégié pour lire dans la profondeur d'une culture, d'un moment historique. » (Catherine Duthéil Pessin, *la Chanson réaliste. Sociologie d'un genre*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, p. 17-18.)

9. Les sources musicales du folklore québécois et les principales influences mentionnées sont tirées du livre de Robert Léger, *la Chanson québécoise en question*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, 141 p.

voit le jour dans la conjonction des folklores culturels français et anglo-saxons, l'influence autochtone, elle, reste bien mince ou alors elle ne donne lieu qu'à une sorte d'imitation de rythmes amérindiens, à la manière dont cela se fait entendre dans la chanson « Le sauvage du Nord », qui reprend vaguement au piano la cadence des tambours amérindiens. Depuis ses débuts, la chanson québécoise se cramponne solidement au folklore français, lequel est convoqué dans le désir de conférer du dynamisme à une culture francophone qui reflète la mentalité et les aspirations identitaires d'une population linguistiquement minoritaire sur le nouveau continent.

La chanson québécoise tire en partie son origine de la chanson médiévale française. Les auteurs s'inspirent entre autres des chansons des troubadours, composées d'un simple enchaînement de cinq ou six couplets bâtis sur les mêmes rimes et se réappropriant la langue du peuple pour chanter l'amour courtois. La chanson folklorique québécoise « Au chant de l'alouette », laquelle est composée de cinq couplets laissant place à des répétitions, des rimes pauvres et un vocabulaire simple, témoigne bien de cette influence : « Je n'ai point cueilli, j'ai cherché des nids / Je n'ai point cueilli, j'ai cherché des nids / J'ai trouvé la caille assise sur son nid / Au champ de l'alouette / Je veille et je dors / J'écoute l'alouette / Et puis je m'endors<sup>10</sup> ». Dans cet extrait comprenant le deuxième couplet et le refrain de la ballade, les métaphores ornithologiques (« caille », « nid », « alouette ») évoquent la symbolique amoureuse liée au printemps et à la nature qui renaît, en plus de traduire la passion du cueilleur pour la « caille ». Cette dernière tient lieu à la fois d'une métaphore de la femme désirée et d'un terme d'affection courant (« ma petite caille »), alors que le chant de l'alouette est un symbole du matin qui sépare les amants. Cette chanson rappelle la *fin'amor* par l'importance qui est donnée au désir plutôt qu'à sa réalisation (« Elle me dit pucelle retire-toi d'ici / Je n' suis pas pucelle que j' lui répondis »), par son allégorie amoureuse remplie de symboles et par le culte de la femme qu'on y perçoit. Plusieurs variétés de chansons médiévales trouvent écho dans les pièces traditionnelles

---

10. « Au chant de l'alouette » dans Pierre Daignault, *À la québécoise : 100 meilleures chansons de notre folklore*, Montréal, Éditions La Presse, 1973, chanson n° 8.

de la Nouvelle-France : le *serventès* provençal, chanson morale ou satirique portant sur l'actualité politique, le *canço*, ancêtre de la chanson d'amour, ou la *tenson*, joute poétique dialoguée à l'origine de certaines chansons à danser québécoises qui alternent les répliques féminines et masculines (« La bastringue », par exemple). Parviennent aussi du Moyen-Âge les chansons de toile et de travail, les airs célébrant les rites saisonniers, les chansons à boire et les chansons de menteries (fatrasie), style fantaisiste que Mary Travers Bolduc reprend dans son répertoire sous le titre « Chez ma tante Gervais<sup>11</sup>. »

Plusieurs chansons françaises subsistent en Amérique alors qu'elles disparaissent de l'usage en France. En effet, les Canadiens français gardent en mémoire bon nombre de chansons françaises anciennes et le folklore exerce, même encore aujourd'hui, un certain attrait sur les jeunes créateurs<sup>12</sup>. Les Québécois continuent de chanter d'anciennes chansons françaises et les adaptent à leurs conditions de vie, à leur langue et à leurs mœurs. Conséquemment, une chanson telle que « V'là l' bon vent », qui traverse l'océan dès le XVI<sup>e</sup> siècle, connaît au moins 92 versions, qui prennent parfois d'autres titres comme « Le bois carré », dans sa variante forestière, « Le vent frivoltant » ou « En roulant ma boule »<sup>13</sup>. Bien que d'intégrales chansons françaises perdurent dans la mémoire collective des Québécois, à la manière d'« À la claire fontaine » qui devient l'hymne des Patriotes au XIX<sup>e</sup> siècle, les chansons créées en terre québécoise qui conservent une mélodie française se font beaucoup plus rares. « La bastringue » de La Bolduc,

---

11. Les anecdotes loufoques de « Chez ma tante Gervais » sont les mêmes que celles évoquées par Boris Vian dans *En avant la zizique!* lorsqu'il offre un exemple de chanson de menteries médiévale : « Je me levai de bon matin / Avant que l' soleil se couche. / J'ai pris ma charrue sur mon dos, / Mes deux bœufs dans ma poche. / De là tout en me promenant / Le long de la rivière. / J' m'en fus labourer dans un champ / Où n'y avait pas de terre...etc. » (Boris Vian, *En avant la zizique!*, Paris, Éditions de La Jeune Parque, 1968, p. 37-38.) Les références pour cette chanson ne sont pas indiquées par Boris Vian. Mary Travers conserve le thème et l'esprit de la chanson médiévale dans son adaptation canadienne-française : « S'il y a un mot de vérité je veux que l'on m'y pende / J'ai mis ma charrue sur mon dos mes bœufs dans ma ceinture / Je m'en fus pour labourer où c' qu'il y avait pas d' terre / Dans mon chemin j'ai rencontré un arbre chargé de fraises ».

13. L'importance actuelle du mouvement « néo-trad. » au Québec confirme la survivance du genre folklorique, lequel se modernise et s'adapte par le biais d'arrangement jazz, rock, électronique ou rap (cf. La Bottine souriante, Les Cowboys Fringants, La Volée de castors, Mes Aïeux, etc.). Plusieurs informations concernant les origines folkloriques de la chanson québécoise ont été tirées de l'article « Compositions inspirées du folklore », Helmut Kallmann et Stephen C. Willis, *Encyclopédie de la musique Canadienne*, Fondation Historica du Canada, 2007, article consulté le 30 novembre 2007.

13. Ces différentes versions ont été recensées par Hélène Plouffe dans l'article « V'là l'bon vent », *Encyclopédie de la musique canadienne*, Fondation Historica du Canada, 2007, article consulté le 30 novembre 2007.

dont la mélodie est reprise d'une contredanse française, constitue une exception dans son répertoire. Toutefois, les quadrilles, les contredanses, les polkas, les valse (« Valse turlutée » de La Bolduc) et autres mazurkas populaires dans l'Europe des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles se dansent dans la haute société de Montréal et de Québec, tout comme à Paris. Certains *reels* canadiens-français s'inspirent en partie de ces autres musiques de danse. La reprise de styles et de tournures poétiques issus d'anciennes traditions littéraires françaises, l'emploi (plus rare) de mélodies traditionnelles se composant de fioritures et de mélismes médiévaux, l'influence des musiques de danse en vogue en France témoignent de l'ascendance française sur la chanson folklorique québécoise<sup>14</sup>.

### *L'influence anglo-saxonne*

La Nouvelle-France devient une colonie anglaise en 1763 et ses habitants côtoient alors les soldats et les colons anglo-saxons, principalement Écossais et Irlandais. Au fil des ans, des relations diverses tissent des liens entre les Canadiens de cultures française et anglo-saxonne, cependant que les habitants du Bas-Canada se voient coupés de la France et ne reçoivent plus en partage plusieurs de ses modes en matière de chanson (airs de cour, chanson du Pont-Neuf, mazarinades, opéras-comiques, chants révolutionnaires, chansons de café-concert, etc.).

L'évolution de la musique savante en France aux XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles a influencé tout

---

14. «De tous les pays occidentaux, sauf peut-être ceux du Royaume-Uni, la France est celui qui a exercé l'influence la plus importante et la plus soutenue sur l'évolution de la musique au Canada. Historiquement, les Français furent les premiers Européens à coloniser le pays au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Ils apportèrent leurs chansons, dont un grand nombre sont encore connues et chantées par leurs descendants après plus de trois siècles et demi, ainsi que leur musique religieuse. Parmi les missionnaires venus de France pour évangéliser les autochtones se trouvaient des hommes et des femmes pouvant lire la musique et possédant une certaine formation musicale. Ce sont les Français qui importèrent au Canada les premiers instruments dont l'orgue, ainsi que les premiers recueils de musique imprimée. Ils furent aussi les premiers à enseigner la musique, [...], même s'ils enseignaient aussi d'autres matières. [...] Sous le régime français (1608-1760), la musique ne semble pas toutefois avoir été encouragée et développée d'une manière systématique, en dépit d'initiatives valables de quelques individus. La conquête de la Nouvelle-France par l'Angleterre en 1760 interrompt les relations entre les deux pays mais elles reprirent peu à peu à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette influence a continué à s'exercer, principalement là où se trouvent de fortes concentrations de Canadiens d'origine et de langue françaises, notamment au Québec, en Acadie (Nouveau-Brunswick et Nouvelle-Écosse) et dans des régions de l'Ontario et du Manitoba. L'influence de la France sera précisée dans cet article selon les différents secteurs d'activité où elle fut la plus marquante.» dans Gilles Potvin et Helmut Kallmann, «France», *Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica du Canada, 2007, article consulté le 30 novembre 2007.

autrement le développement de la chanson populaire outre-mer et les paroliers français abandonnent peu à peu les anciens modes d'écriture et de composition. La langue française canadienne s'hybride d'anglicismes, ce dont témoignent le « joual » et le « chiac » actuels, bien que la langue du conquérant anglophone soit souvent boudée par les Canadiens français. La musique britannique, elle, marque de façon majeure la culture québécoise et en vient à monopoliser la part musicale de la production chansonnière traditionnelle québécoise. Les *reels* et les *jigs*, de même que la tradition du violoneux jouant assis et tapant le rythme du pied sur une planche de bois (podorythmie), sont des traditions musicales et culturelles québécoises héritées du monde anglo-saxon. L'instrumentation qui accompagne la chanson folklorique québécoise affiche des allures typiquement britanniques et, près de cent cinquante ans plus tard, La Bolduc, qui a appris la musique de son père irlandais, reconduit cette coutume par son emploi de l'harmonica, du violon, de la guimbarde, mais aussi par la turlute, dont la vogue provient de la tradition du *mouth music* celtique (*puirt-a-beul*)<sup>15</sup>. Le style particulier des chansons de Mary Travers se développe à partir d'airs qui reprennent des phrases musicales du folklore irlandais et écossais auxquelles ont été jointes des paroles traitant de réalités canadiennes-françaises; le choix du vocabulaire et l'accent du parler gaspésien leur adjoignent un cachet singulier.

Mary Travers travaille très souvent en improvisant autour d'un thème musical du folklore anglais et sa musique se compose d'emprunts et de collages de phrases mélodiques diverses, provenant d'airs anciens transmis par son père ou entendus dans des veillées et à la radio. Ces phénomènes d'intermusicalité et d'intertextualité dans la chanson folklorique québécoise sont aussi assurés par une dynamique d'échange qui s'établit entre les artistes folkloristes des années 1930, laquelle s'observe par exemple dans des pièces traitant d'un sujet d'actualité identique et se faisant de cette façon écho l'une à l'autre<sup>16</sup>. S'appropriant le type d'arrangement musical

---

15. Au sujet des influences musicales de La Bolduc, voir Charles Anthony Kilfoil, *Le Phénomène musical de La Bolduc : reflet d'un itinéraire socio-culturel de la collectivité canadienne-française*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département de musicologie, 1992, 113 p.

16. Cette tendance s'observe entre autres dans la grande variété des chansons de l'année 1930 portant sur le

composite propre au genre folklorique québécois, Mary Travers devient la compositrice de la musique de ses chansons, contrairement à ce que disent ceux qui la croient uniquement auteure-interprète<sup>17</sup>. L'assemblage mélodique mixte auquel elle se prête est en réalité conforme à la manière dont travaille le compositeur de musique folklorique, lequel cultive des airs qui, comme il se doit, s'inspirent de vieux fonds musicaux du patrimoine. La musique est créée « à la manière de » ou reprend de temps à autre quelques phrases d'une autre composition. Musiciens et chansonniers traditionnels remanient de l'ancien pour en faire du neuf et c'est en ce sens que le travail entourant le sous-genre de la chanson folklorique québécoise conserve et actualise une mémoire musicale et chansonnière ancienne.

### ***De la chanson traditionnelle française à La Bolduc***<sup>18</sup>

Du début de la colonisation à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la plupart des habitants du Québec vivent en zone rurale, lieu propice à la conservation d'une tradition orale faite de contes, de légendes et de chansons. La chanson folklorique se modifie lentement au gré des chanteurs, des lieux et des époques, elle fait partie intégrante de la culture populaire des campagnes et est transmise de génération en génération dans les familles. Souvent composée d'anecdotes entourant la vie paysanne, la chanson traditionnelle québécoise se réclame de l'idéologie agriculturiste et d'un patriotisme canadien-français très lisibles dans des chansons à danser et à répondre qui invitent à

---

dirigeable R-100, à la pointe de la technologie de l'époque : « Toujours l' R-100 » de La Bolduc, « C'est l' R-100 » de Roméo Beaudry, « Salut au R-100 » de Soucy, Lafleur et Montpetit, « La chanson du R-100 » d'Arthur Lapierre, de même que les sketches comiques sur disque « Polion et Maria visitent l' R-100 » de Théo Brulotte et Rose Ouellette ou « Baptiste et Catherine vont voir l' R-100 » d'Hervé Germain et de Juliette Béliveau. Ces chansons et sketches comiques font partie de la collection du *Gramophone virtuel : Enregistrements historiques canadiens* (Bibliothèque et Archives Canada), site Web multimédia consacré au début de l'enregistrement sonore au Canada : <http://www.collectionscanada.ca/4/4/index-f.html> (consulté le 18 mai 2007).

17. C'est le cas, entre autres, des présentations biographiques que lui réservent les sites Internet *Bilan du siècle*, Université de Sherbrooke, <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/biographies/339.html> (consulté le 30 novembre 2007) et l'*Encyclopédie canadienne*, Fondation Historica du Canada, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0010782> (consulté le 30 novembre 2007).

18. Les informations historiques concernant l'histoire de la chanson et de la musique folklorique canadiennes-françaises ont été tirées de l'article « Musique folklorique canadienne-française » sur le site de l'*Encyclopédie de la musique au Canada* (Fondation Historica du Canada), disponible sur <http://www.thecanadianencyclopedia.com> (consulté le 21 juillet 2007).



la fête<sup>19</sup>. La nature des textes de ces chansons folkloriques permet d'identifier quatre fonctions-clés remplies par cet art dans la société : accompagner le travail, susciter le rire, faire danser et glorifier le patrimoine canadien-français. Cette mise en valeur des traditions culturelles des Canadiens français est abondamment chantée lors des années de trouble qui suivent la défaite des Patriotes en 1837. Plusieurs chansons transsudant l'amour de la patrie sont créées dans le désir d'exprimer les sentiments identitaires des Canadiens<sup>20</sup> (« Ô Canada » de sir Adolphe-Basile Routhier et « Un Canadien errant » d'Antoine Gérin-Lajoie, entre autres). De plus, d'anciennes paroles de chansons folkloriques sont adaptées aux nouvelles réalités des habitants de la province (« Sur la route de Louviers » devient « Sur la route de Berthier »), alors que les préoccupations sociopolitiques des Canadiens français sont reconduites dans le nationalisme sentimental de plusieurs ballades. Entre chansons de travail et chansons de divertissement, les principales formes et les principaux thèmes de ces chansons à la mode d'autrefois font état d'une survivance médiévale, tout en accueillant des créations contemporaines qui confirment l'importance du genre dans la tradition orale et ses divers champs d'activité.

À partir de 1910, plusieurs chercheurs et ethnologues recensent des chansons traditionnelles québécoises, sous l'influence des travaux de Marius Barbeau, qui, en 1916, part en expédition d'enregistrement le long du fleuve Saint-Laurent. Sa cueillette fructueuse réussit à prouver que les *Chansons populaires du Canada* (1865) d'Ernest Gagnon n'épuisent pas le répertoire traditionnel canadien-français. En 1919, Marius Barbeau et Édouard Zothique-Massicotte lancent

---

19. Dans *le 9<sup>e</sup> art*, Angèle Guller souligne le caractère festif et comique de la chanson populaire des Canadiens français, en citant ce commentaire d'un voyageur européen en visite au Canada à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : « Nous étions conduits par des Canadiens qui, selon leur coutume, n'ont pas cessé une minute de chanter. Leurs chansons sont gaies, souvent un peu plus que gaies. Elles ne sont interrompues que par les rires qu'elles occasionnent. Dans toutes les navigations dont sont chargés les Canadiens, les chants commencent dès qu'ils prennent la rame et ne finissent que quand ils la quittent. » (Angèle Guller, *le 9<sup>e</sup> art : pour une connaissance de la chanson contemporaine de 1945 à nos jours*, Bruxelles, Éditions Vokaer, 1978, p. 231.)

20. Le Canada est à l'origine le nom de la colonie française située dans la vallée du Saint-Laurent. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les habitants francophones du Québec se nomment tout simplement les Canadiens ou « Canayens ». Après la Conquête, les colons britanniques s'identifient aussi comme Canadiens et la population francophone du Québec se réclame alors du gentilé Canadien français. Les expressions anciennes Canadiens et « Canayens » sont conservées au début du XX<sup>e</sup> siècle dans la chanson folklorique (« On est Canayen ou ben on n' l'est pas » de Conrad Gauthier) ou pour baptiser en 1909 le club de hockey les *Canadiens de Montréal* et font référence à une identité patriotique francophone.

les « Soirées du bon vieux temps », spectacles de chansons, de contes et de danses folkloriques donnés à la salle Saint-Sulpice de Montréal, alors que Conrad Gauthier organise dès 1921 les « Veillées du bon vieux temps » au Monument national, qui permettront à Mary Travers d'amorcer sa carrière sur scène en 1927, d'abord en tant que musicienne, puis comme auteure-compositrice-interprète. Ces spectacles témoignent de l'engouement et de la passion du public pour le folklore canadien-français, à une époque où des contacts étroits s'établissent entre collecteurs, compositeurs, auteurs, interprètes et promoteurs de chansons traditionnelles québécoises, ainsi qu'entre la musique folklorique et la composition de mélodies qui s'en inspirent. Autre grand succès de ce mouvement de folklore, l'entreprise cléricale de *la Bonne chanson* diffuse à partir de 1937 des versions tronquées et aseptisées du répertoire traditionnel des collecteurs dans des cahiers de chansons nationalistes et moralement irréprochables qui prévalent comme manuels d'enseignement de la chanson dans plusieurs écoles primaires et secondaires du Québec. De jeunes compositeurs réagissent avec enthousiasme aux découvertes des collecteurs, ce qui donne lieu à un mouvement de chanson et de musique folklorique tel que le Québec n'en a pas encore connu et qui constitue la première phase du nationalisme musical canadien.

Le choix du genre de la chanson folklorique canadienne-française par Mary Travers est une stratégie de positionnement dans le champ culturel et littéraire des années 1930. En effet,

Les genres littéraires ne sauraient [...] être considérés comme des « procédés » que l'auteur « utiliserait » comme bon lui semble pour « faire passer » diversement un contenu stable, mais comme des dispositifs communicationnels où l'énoncé et les circonstances de son énonciation sont impliqués pour accomplir un macro-acte de langage spécifique. L'œuvre ne fait pas que représenter un réel extérieur, elle définit un cadre d'activité. Le genre de discours apparaît ainsi comme une activité sociale d'un type particulier qui s'exerce dans des circonstances adaptées, avec des protagonistes qualifiés et de manière appropriée. [...] le mode d'élaboration, les circonstances de l'énonciation, le support matériel du texte, etc., ne sauraient être indépendants des thèmes traités, du type de public, etc.<sup>21</sup>

---

21. Dominique Maingueneau, *le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Éditions Dunod, 1993, p. 66.

Or, en écrivant ses chansons, Mary Travers s'affilie à une tradition francophone populaire, à une époque où le discours dominant du clergé se conjoint à la défense de la langue française, de l'attachement à la terre et du respect des coutumes des pionniers. Les circonstances entourant ce mode d'énonciation choisi par la chanssonnière déterminent partiellement ses chansons et s'insèrent dans un rituel de création propre à la chanson folklorique des années 1930. Les lieux et méthodes de diffusion contraignent de même la nature du genre qu'elle emploie et l'inscrivent dans une aire de communication spécifique à son époque (gramophone, spectacles de vaudevilles et de chansons du folklore, salles de spectacles francophones de Montréal, salles paroissiales du Québec, nouvelles émissions de radio dédiées au folklore, musique en feuilles, etc.). En écrivant des chansons imitant celles du folklore canadien-français, elle entretient un rapport de connivence avec une société qui, dans l'ensemble, aime ce genre et le renforce<sup>22</sup>. Dans l'imaginaire collectif, la chanson folklorique est corrélée à la préservation du patrimoine, à la survie du peuple canadien-français, à l'imitation des ancêtres et à la prétention d'appartenir à l'« ancien temps ». Le genre de la chanson folklorique canadienne-française est en vogue dans les années 1930 et La Bolduc assure son succès en exploitant ce bon filon.

### ***Génération du « Bon vieux temps »***

L'écoute de divers enregistrements folkloriques québécois des années 1930 permet de repérer une véritable génération du « Bon vieux temps », qui regroupe des artistes autour d'un

---

22. La chanson est appréciée par la population, mais est aussi une manifestation culturelle associée de près à la vie cléricale canadienne-française (chants d'Église), dont le pouvoir immense s'étend sur les sphères de l'éducation et de la culture. La chanson folklorique canadienne-française est idéalisée par le clergé (*la Bonne chanson*), qui multiplie les allusions positives et nationalistes à ce sous-genre: « Juste en face, au creux d'une anse profonde, un génie moqueur semblait reprendre, l'un après l'autre, comme un mime incomparable, les sautillants refrains : *À Saint-Malo beau port de mer... Derrière chez nous y-a-t-un étang... En roulant ma boule...* et enfin la langoureuse mélodie : *Perrette est bien malade*. [...] Le soir s'achevait. Là-bas, derrière les monts, le feu du soleil, tout à l'heure rouge, s'éteignait dans une pâleur de cierge. Soudain, des cuivres entonnèrent avec ensemble le chant final : *Ô Canada, terre de nos aïeux!* Le génie léger de l'anse profonde se tut. Il laissait à la voix des hauts sommets, semblait-il, de se faire entendre. À mesure que l'air apportait une phrase de la symphonie patriotique, au loin des larges échos la reprenaient, l'harmonisaient sur leur clavecin, la magnifiaient sur un hymne grandiose. [...] on eût dit que l'hymne national devenait l'acclamation naturelle, le chant inné de la terre canadienne. Les enfants étaient émerveillés. » (Lionel Groulx, *l'Appel de la race*, Montréal et Paris, Fides, coll. « Nénuphar », 1956, p. 118.)

programme esthétique commun : comprendre le présent en le rabattant sur le passé. Ces artistes issus des Soirées et des Veillées du bon vieux temps se rassemblent autour d'activités de diffusion artistique semblables : représentations dans des spectacles de variétés montréalais, tournées québécoises, enregistrements sous l'étiquette *Starr* et transmission radiophonique dans diverses émissions consacrées au folklore canadien-français (« L'heure provinciale », « Les veillées canadiennes », « En roulant ma boule » et « À travers mon chapeau »). N'est-ce pas la radio qui popularise les vedettes que sont Fannie Tremblay, Eugène Daigneault, Léo Lesieur, Charles Marchand, Ovila Légaré, Ernest Nantel et La Bolduc, dont la carrière fulgurante et le succès phénoménal ont contribué à lui donner, dans l'imaginaire collectif, l'aura d'une figure légendaire comparable à Louis Cyr (le cousin de sa mère Adéline Cyr), Alexis le trotteur ou Maurice Richard ? Sans contredit, elle occupe une place à part dans l'imaginaire collectif québécois et son succès est lié à cette « magie des ondes » qui lui permet de rejoindre directement le public chez lui. Elle fait partie du quotidien de plusieurs Canadiens français du temps et son charisme est porté par un profond phénomène d'identification du public à l'artiste.

Les années de la crise sont aussi celles de l'avènement d'une ère de la radiophonie, malgré la lente intrusion de ce média dans les maisons des campagnes<sup>23</sup>. Avec l'installation de la radio dans la vie quotidienne des Québécois, les élites politiques et ecclésiastiques ne possèdent plus le monopole de la parole et l'auditeur choisit alors la voix qu'il veut entendre. La radio ouvre la population à un imaginaire neuf et facilite l'accès au divertissement et à la culture. D'une part, ce média en vogue fournit les conditions permettant à La Bolduc d'être adulée partout au Québec et de remplir en tous lieux ses salles en tournée, mais le monde de la radio s'avère aussi fort compétitif et, en tant que femme folkloriste évoluant dans un milieu d'hommes, elle doit

---

23. « Inventée au tournant du siècle, la radio ne commence à se répandre qu'après la Première Guerre mondiale. Mais la progression est lente. Encore en 1931, selon l'historien Elzéar Lavoie, il n'existe au Québec que trois stations émettrices, et seulement 27,8 % des ménages possèdent un récepteur, soit 37,5 % dans les villes et aussi peu que 8,4 % dans les zones rurales, dont la plupart sont toujours sans électricité. [...] E. Lavoie situe à 1936 environ le moment où la radio devient vraiment, à l'échelle du Québec, un moyen de communication privilégié, un « mass-média ». » (Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain – Le Québec depuis 1930*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Boréal compact », 1989, p. 173.)

s'assurer de demeurer à la page pour que ses chansons soient diffusées sur les ondes. S'inspirant de la formule des soirées orchestrées par Conrad Gauthier, Mary Travers crée la *Troupe du bon vieux temps* et choisit Jean Grimaldi pour directeur, puis elle monte avec lui des spectacles de musique du terroir et de vaudeville qui sont joués en tournée dans les villes et les villages du Canada français et de la Nouvelle-Angleterre. Une idéologie commune de conservation unit La Bolduc à des artistes tels qu'Eugène Daigneault, Isidore Soucy, Alfred Montmarquette ou Ovila Légaré, qui espèrent tous freiner l'engouement du public pour la musique américaine et le nouveau mode de vie urbain, en prônant une esthétique compatible avec l'atmosphère surannée des veillées populaires canadiennes-françaises. Dans *la Presse* de décembre 1928, une publicité des Veillées du bon vieux temps annonce d'ailleurs que « [...] c'est un plaisir de passer une soirée à oublier un modernisme très commode mais manquant un peu de poésie, pour regarder en arrière et se retremper au charme des vieilles traditions<sup>24</sup>. » Nostalgie du passé, joliesse d'une « poésie » qui s'incarne dans de vieilles traditions et peur de l'oubli constituent autant de leitmotifs dans les œuvres de la génération du « Bon vieux temps », laquelle cultive un désir de souvenance constamment réaffirmé dans ses pratiques artistiques.

Influencée par le théâtre burlesque québécois, la génération du « Bon vieux temps » utilise la langue populaire de tous les jours dans des chansons comiques, favorise des textes où prédominent les thèmes agrestes et nationaux sur des *reels* et des giges qui accueillent une esthétique traditionnelle revitalisée, des improvisations et des jeux musicaux variés. L'intérêt pour ce genre de musique et de chanson est fort chez les gens des campagnes et chez grand nombre de nouveaux citadins s'étant exilés des villages et qui découvrent grâce à la génération du « bon vieux temps » des airs qui leur rappellent ceux chantés par leurs parents et grands-parents dans le milieu rural. La chanson folklorique québécoise des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle s'urbanise néanmoins en ce sens qu'elle s'enregistre à Montréal, qu'elle est jouée sur les grands

---

24. « Le réveillon de Noël va être un régal artistique. Le programme réserve des surprises aux amateurs des choses de chez nous au Monument », dans Mme Édouard Bolduc, *Madame Bolduc : paroles et musiques* (compilées par Lina Remon avec la collaboration de Jean-Pierre Joyal), Montréal, Éditions Guérin, 1993, p. 4.

postes de radio et qu'elle donne lieu à de nombreux spectacles en ville et à des tournées subventionnées par des gérants de la métropole. En outre, la préservation du folklore musical québécois est encouragée en qualité d'entreprise noble par le clergé, qui déclare travailler à la sauvegarde du patrimoine et de la « race » canadienne-française, et qui s'affirme « inquiet » de l'invasion de la chanson américaine sur les postes de radio. C'est pour ces raisons que les chansons de la génération du « Bon vieux temps » n'ont pas été totalement bannies par l'Église, malgré les chansons à boire et autres ballades grivoises qui s'insèrent parfois dans leurs représentations. Le corps ecclésiastique, qui n'hésite généralement pas à exiger des stations qu'elles ne fassent pas entendre les disques considérés licencieux ou à dénoncer en chaire les propos de certaines émissions de radio, se fera conciliant envers les artistes folkloristes.

De son temps, La Bolduc a été critiquée et adulée. Ses portraits de couples humoristiques ont pu contribuer à ce que son humour soit qualifié de grossier par une partie du public des années 1930. Sa chanson « La Pitoune » a par exemple connu des parodies populaires, où l'expression équivoque de « pitoune » (terme désignant affectueusement une petite fille ou appellation à connotation sexuelle) est remplacée par « guidoune » (prostituée) : « La Pitoune [guidoune] ça c'était une belle fille / [...] / Hourra pour la Pitoune [guidoune]! ». Dans cette chanson, l'amoureux de la Pitoune se fait piquer par une guêpe « [j]uste à une place que j' peux pas vous nommer ». Ce type d'anecdotes loufoques, qui n'est pas sans rappeler les grivoiseries des caf' conc' français, met en scène un malaise sexuel masculin et place la femme en position de supériorité, ce qui active l'humour ambivalent et le réseau de connotations sexuelles de la chanson, d'autant plus que le texte se termine par les mots rassurants du garçon qui confirme « Y'a pas rien de cassé ». De même, l'utilisation du verbe « fricasser » dans « Fricassez-vous », désigne à la fois le fait de cuisiner et celui de remplir le devoir conjugal, l'acte sexuel étant alors décrit sous l'angle du plaisir, malgré les tabous du temps : « Maintenant que j'ai tout fini [tâches ménagères et cuisine] mais qui c'qui rentre c'est mon mari / Oh! des beaux becs, des pincettes...

turlute / Mais fricassons-nous! / Ah ! que j'aime ça quand ça s' fricasse! ». Nonobstant cet humour ambigu, jouant constamment sur le double sens de certaines expressions québécoises, les propos sont conformistes : la femme est une ménagère heureuse et l'homme travaille à l'extérieur du foyer.

Sans considérer que son œuvre est édifiante, le clergé ne s'y oppose pas non plus, car elle se conforme aux critères de l'orthodoxie sociale prescrite par l'Église. Elle obtient l'accord des prêtres pour donner des représentations avec sa troupe dans les sous-sols des églises et les diverses salles paroissiales de la province. Elle bénéficie même parfois d'une publicité de la part des curés qui annoncent ses spectacles à la fin des messes et qui récoltent une part des bénéfices de l'artiste. Lorsqu'elle joue dans les lieux de culte, elle censure ses paroles et modifie son tour de chant pour choisir ses ballades les moins susceptibles d'être tenues pour grivoises. Le genre de chansons qu'elle propose s'attache à valoriser la famille et la culture populaire rurale, ce qui n'est pas non plus sans déplaire à une Église qui favorise les politiques natalistes et le retour à la terre.

En somme, le domaine de la chanson folklorique devient au cours des années 1930 un terrain fertile prêt à accueillir des artistes qui souhaitent faire carrière. Avec ses ballades qui paraissent inspirées des airs d'autrefois, mais qui parlent du temps présent, Mary Travers arrive au bon moment et sa rapide popularité lui confère un statut privilégié dans le champ de la chanson.

### **Les hommes du jour, la femme du jour**

La Bolduc est proclamée artiste de la crise par le public. L'auditoire fait un lien entre sa personnalité publique et les revendications des chômeurs, de même qu'avec le ruralisme et le genre festif et vieillot de la chanson folklorique canadienne-française. Qu'on soit accouru pour l'applaudir ou qu'on l'ait accablé d'insultes, il demeure indéniable que La Bolduc est un personnage public central de la décennie 1930 : elle occupe tout l'espace, elle attire les foules et suscite volontairement ou non la controverse à propos de questions de morale féminine, d'ordre

social, de langue et d'esthétique. Pour mieux comprendre la place qu'elle tient dans l'ensemble du discours social des années 1930, la notion d'*homme du jour*<sup>25</sup> élaborée par Marc Angenot sera adaptée ici au contexte de la crise et à la « galerie de têtes » qui détermine la « distribution des rôles doxiques » dans le Québec des années 1930. Les hommes du jour du Québec d'alors sont les politiciens sauveurs du peuple (Richard Bennett, Roosevelt, Mackenzie King, Duplessis), le clergé (les curés et les sœurs, Pape Pie XI, Jean de Brébeuf canonisé en 1930, le frère André), les monstres (les profiteurs du système, Hitler), les êtres dont on considère qu'ils font honneur à la nation canadienne-française (le clergé, le père agriculteur, la mère génitrice, Lionel Groulx, les artistes du terroir, les jumelles Dionne et pour certains La Bolduc), les ennemis de l'ordre (les féministes, les « bolcheviks », le juif, l'étranger) et la royauté britannique (Georges V, Georges VI, la reine Elizabeth Bowes-Lyon et la reine Elizabeth Alexandra Mary). Il importe de déterminer la place qu'occupent les femmes dans cette distribution de rôles, afin de mieux saisir l'ambiguïté de la position de la chansonnière dans la *doxa* des années 1930.

La Bolduc est la seule femme du Canada français à tenir aussi longtemps l'affiche et à enregistrer autant de disques ; les autres artistes d'alors ne sont souvent que des feux de paille. En musique classique, l'Albertaine Kathleen Parlow se démarque sous le titre de « dame à l'archet d'or » et son jeune talent, à l'instar de celui de la pianiste Johana Harris, en fait une figure d'enfant prodige. Les mezzo-sopranos Éva Gauthier, Marie-Anne Asselin et Sarah Fischer, de même que la soprano Pauline Lightstone Donaldson sont quelques autres des rares visages féminins de la musique classique du temps. Elles ne deviennent cependant pas des célébrités dans le milieu populaire, bien que la critique les vante davantage comme artiste d'un domaine musical jugé prestigieux. Les radio-romans à la mode permettent à certaines comédiennes de se faire connaître sur les ondes, telle Blanche DuBuisson, qui joue le rôle de Madame Bouchard dans la série *le Curé du village* écrite par Robert Choquette (CKAC, 1935-1938). Des actrices comiques et

---

25. « Les hommes du jour », dans *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Éditions Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989 p. 633-647.



humoristes telles que Fannie Tremblay, Juliette Béliveau, Manda Parent et Rose Ouellette acquièrent une renommée dans le domaine, toutefois leur prestige est moindre que celui de Mary Travers: elles ne deviennent pas des figures emblématiques des chômeurs et des pauvres pendant la crise. La chansonnière occupe une place à part dans le monde de la chanson et des arts de la scène, elle passe la rampe et émerge du lot en tant qu'artiste populaire canadienne-française la plus en vue. Cependant, elle n'obtient pas de reconnaissance à titre d'auteure de la part de l'Institution littéraire qui l'ignore. Systématiquement, les médias remettent en doute le fait que ce soit elle qui couche ses paroles sur papier. De manière générale, les quotidiens ou l'*Almanach du peuple Beauchemin* ne parlent pas d'elle et le phénomène de sa popularité n'empêche pas l'indifférence relative de la critique écrite. Il existe pourtant des publicités de ses spectacles dans les journaux et elles indiquent que la chansonnière devient suffisamment populaire pour se passer de présentation. Cependant, il reste qu'il y a bel et bien un malaise culturel profond de la part des journalistes et de l'élite intellectuelle vis-à-vis de son œuvre.

Pour ce qui est des autres « têtes » féminines, les jumelles Dionne sont exposées en guise d'enfants chéries du Canada et tiennent l'affiche longtemps pour la particularité de leur naissance : elles sont alors les enfants les plus connues dans le monde entier<sup>26</sup>. À leur insu, elles sont utilisées pour représenter internationalement la « race » canadienne et participent au prestige des progrès scientifiques des psychologues et médecins qui se servent d'elles. Leur popularité constitue un phénomène à part que souligne La Bolduc dans « Les cinq jumelles ». Dans les années 1930, quelques femmes font parler d'elles pour leur promotion de l'éducation et du travail féminin : les sœurs des congrégations, dont les Ursulines qui dispensent le cours classique aux

---

26. « Madame Elzire Dionne donne naissance à cinq filles près du village de Corbeil, en Ontario. L'événement apportera à la famille Dionne une célébrité mondiale. Les Dionne ont déjà cinq enfants lorsque survient la naissance des jumelles (Yvonne, Annette, Cécile, Émilie et Marie) qui deviendront rapidement de véritables vedettes. Des centaines d'articles et même quelques films seront réalisés à partir de leur histoire. Des milliers de touristes se déplacent pour les voir à « Quintland », faisant d'elles les Canadiennes les mieux connues dans le monde entier au cours des années 30. », « 28 mai 1934 – Naissance des jumelles Dionne », site *Le bilan du siècle*, disponible sur « <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/20150.html> » (consulté le 20 juillet 2006).

jeunes filles à partir de 1935 au Collège Marie-de-l'Incarnation, l'organisatrice syndicale et militante du Parti communiste Léa Roback qui ouvre la première librairie marxiste de Montréal en 1935 ou Laure Gaudreau qui fonde la Fédération catholique des institutrices rurales en 1937. Certaines défendent les droits de la femme, par exemple Yvonne Maisonneuve qui met sur pied en 1932 une maison pour accueillir les femmes en difficulté (le futur *Chaînon*), Dorothea Palmer arrêtée en 1936 pour promotion et vente de matériel contraceptif et Thérèse Casgrain qui fait inscrire le vote féminin au programme du Parti libéral en 1938<sup>27</sup>. Sur le plan littéraire, il importe de mentionner que le Québec compte plusieurs écrivaines : Rina Lasnier, Medjé Vézina, Simone Routier, Cécile Chabot, Alice Lemieux-Lévesque, Hélène Charbonneau, Jovette Bernier, Blanche Lamontagne-Beauregard, Marie Le Franc et Éva Sénécal. Se démarquent aussi plusieurs chroniqueuses et Françoise Gaudet qui fonde la revue *Paysanna* en 1938. Quelques-unes de ces femmes seront accusées de promouvoir un féminisme jugé dangereux pour la société ou verront leur réputation entachée par les préjugés sexistes et idéologiques du temps. Quelques autres femmes étrangères marquent l'imaginaire québécois, à la manière de l'actrice américaine Mae West, sexe-symbole qui illustre le modèle de la femme volage, séductrice et tentatrice dénoncé par les discours dominants et par Mary Travers dans « La lune de miel », lorsqu'elle fait le procès des nouvelles tendances vestimentaires féminines. Elisabeth Bowes-Lyon (la future Reine Mère) symbolise pour sa part le bon goût et le chic par ses célèbres chapeaux et voilettes.

C'est dans ce tableau hétéroclite que s'impose le discours chansonnier de La Bolduc. Elle apparaît représenter les gens des milieux démunis du Canada français plus qu'aucune autre femme de cette même époque, si bien qu'elle devient une icône populaire majeure de la décennie 1930. Les photographies d'elle recensées dans le recueil *Madame Bolduc : paroles et musique*, la révèlent tour à tour violoneuse de l'« ancien temps » vêtue simplement ou en robe d'époque (elle se coiffe en début de carrière d'une perruque blanche), tantôt plus bourgeoise arborant un col de

---

27. Les informations concernant ces pionnières en matière de travail et de droits de la femme ont été tirées de Micheline Dumont (avec le collectif Clio), *l'Histoire des femmes du Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Éditions du Jour, 1992, 649 p.

fourrure, un joli chapeau et des perles, ou en figure de femme comique, les pieds dans le fleuve Saint-Laurent, vêtue d'un maillot et d'un casque de bain, une longue algue marine en guise de foulard. Le musée qui lui est consacré à Newport vend des cartes postales où elle figure au volant d'un petit avion et d'une motocyclette de policier, deux mises en scène qui la représentent de manière résolument moderne et atypique, en tant que femme de métier qui se retrouve en position d'autorité. Ces diverses représentations reflètent la complexité de sa *persona*, du masque qu'elle porte en public et qui intègre ou rejette les modes du temps. Elle est à la fois très traditionnelle et moderne par le métier qu'elle occupe, à moins qu'elle ne modernise la tradition d'une façon amortie et inoffensive en apparence.

Le prestige de la chansonnière est lié à son personnage de Gaspésienne « mère-épouse-ménagère » dont le mari est chômeur. Le public recherche des modèles populaires conjoncturels; la crise ébranle la société et l'idyllique retour à l'« ancien temps » suggéré par La Bolduc s'impose à titre de réponse rassurante aux problèmes quotidiens. La chanson et la musique des veillées d'autrefois se doublent de l'optimisme de son personnage, qui dit avoir « toujours le cœur gai » et « continue à turluter » (« Ça va venir découragez-vous pas »). Elle valorise la force des gens qui vivent dans l'adversité. Pour plusieurs observateurs, elle est la personnalité publique qui exhibe avec le plus de vraisemblance les frustrations des moins nantis, qu'elle recadre dans l'ambiance festive et conservatrice des chansons comiques des veillées populaires. En tant que mère-épouse-ménagère devenue femme de carrière pourvoyeuse de sa famille et femme pauvre devenue première vedette de la chanson canadienne-française, la « femme de renom » (« Mon vieux est jaloux ») est paradoxalement à la fois un contre-modèle féminin et une héroïne populaire. Puisque les discours dominants de l'entre-deux-guerres prônent la division des rôles sexuels, la femme est la plupart du temps la « mère-épouse-ménagère » à la maison et l'homme pourvoit aux besoins financiers de la famille, ainsi qu'on l'observe en publicité et dans la très grande majorité des récits du terroir. Dans la *doxa*, la typologie féminine comprend cinq

catégories : la mère-épouse-ménagère canadienne issue d'un milieu relativement pauvre, la bourgeoise charitable, la sainte, la prostituée et la reine. Cette distribution des rôles s'établit en fonction du statut social du mari, des mœurs supposées de la femme et de son origine. Il est possible mais rare qu'une représentation combine plusieurs de ces types.

L'œuvre de La Bolduc dépeint abondamment le personnage de la femme au foyer des classes les plus pauvres, mais l'importante carrière de Mary Travers lui permet de surmonter sa misère initiale, de mener une vie à l'aise et de donner aux pauvres des villes et villages visités lors de ses tournées, héritage du mouvement philanthrope. Elle se transforme alors pour le public en bourgeoise charitable, bien qu'elle porte une attention particulière à ne pas laisser trop paraître sa richesse. Néanmoins, la locutrice de ses chansons demeure pauvre et représente toujours les démunis. L'ambiguïté de sa réputation est aussi due au fait que sa vie de tournée renvoie à une partie de l'auditoire l'impression que la vedette est une « mauvaise » mère-épouse-ménagère, car elle vit par moment loin de sa maison et semble mener une « mauvaise vie ». Ces préjugés et les anecdotes croustillantes de quelques-uns de ses textes déteignent sur son image au point de la transformer pour certains en prostituée. Dans une chanson à danser telle que « La bastringue », les paroles « Viens dans mes bras mon cher André, viens donc je vas t'embrasser », réplique suivie de la réponse d'Ovila Légaré « T'as donc un beau bec sucré, je suis prêt à r'commencer » ont poussé une frange du public à suspecter l'artiste d'être adultère et débauchée, comme le prouve sa « Chanson des commères » dans laquelle elle répond à des détracteurs ayant sali sa réputation sur les ondes de la radio. Une grande partie de l'auditoire de l'époque ne distingue pas vraiment l'artiste et le personnage<sup>28</sup>. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que le « je » des chansons représente pour plusieurs Mary Travers elle-même, ce qui alimente sa réputation ambivalente. L'hétérogénéité de son image publique provient de traits empruntés tour à tour à la mère, à la putain, à la miséreuse et à la bourgeoise. Loin de lui nuire, ce caractère incertain et

---

28. Au même titre, plusieurs auditeurs envoient de l'argent et des dons en nourriture à l'actrice qui incarne Donald, la pauvre épouse de l'avare Séraphin Poudrier, au début de la diffusion radiophonique d'*Un homme et son péché* en 1939.

composite commande sa réussite. Elle occupe un large spectre, qui explique son rayonnement et son aura. On l'honore du titre de *Reine des chanteurs folkloriques canadiens*<sup>29</sup> de son vivant et son prestige dans l'institution de la chanson populaire est sans égal : elle est considérée comme la grande souveraine de son art.

## Littérarité et style

### *Une œuvre du terroir*

Les frontières et les divisions génériques de la littérature ne permettent pas d'enchâsser aisément le répertoire de La Bolduc dans un ensemble d'œuvres littéraires canoniques. En dépit de l'ouverture récente de l'histoire littéraire à la diversité des pratiques de la littérature, la littérarité de la chanson populaire, de même que sa fonction poétique, tardent à être reconnues. L'écriture de Mary Travers Bolduc réagit pourtant aux préceptes esthétiques et sociohistoriques de la littérature du terroir. La chansonnière a créé une œuvre de premier plan dans ce secteur, en raison de son respect du style et des conventions valorisées par le régionalisme artistique, en l'occurrence d'obédience gaspésienne (« La morue », « La Gaspésienne pure laine »). En dépit du fait que l'institution littéraire les ait longtemps rejetées, ses chansons possèdent sensiblement des visées esthétiques similaires à d'autres œuvres du terroir dûment indexées dans le palmarès : patriotisme, conservatisme, idéalisation de la terre, catholicisme, célébration du patrimoine et des valeurs ancestrales, etc. Des modalités de coprésence thématique, idéologique et linguistique entre la littérature du terroir et les chansons folkloriques des années 1930 éclairent son œuvre dans sa structure d'ensemble. Les chansons de La Bolduc se révèlent en partie réglées sur la même dynamique qui module l'évolution interne des formes de création littéraire des années 1930 et des rapports curieux de rattachement et d'exclusion s'établissent entre cette littérature

---

29. « Cette femme ordinaire, toute traditionnelle, est devenue l'extraordinaire porte-parole musicale de son temps et de ses contemporains, se méritant le titre de « Reine des chanteurs folkloriques canadiens ». », dans « La Bolduc — « Reine des chanteurs folkloriques canadiens » », site *Le Gramophone virtuel. Bibliothèque et archives Canada*, disponible sur « <http://www.collectionscanada.ca/gramophone/m2-1032-f.html> » (consulté le 6 octobre 2006).

admise et son répertoire populiste. Bien que la société québécoise devienne majoritairement urbaine vers 1910, les Québécois se passionnent toujours pour la chanson folklorique et la littérature régionaliste. Si le courant du terroir réussit à occuper pendant environ cent ans l'avant-scène culturelle (depuis *Terre paternelle* de Patrice Lacombe en 1846 jusqu'à *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy qui marque la fin du mouvement en 1945), c'est qu'il redirige l'idéologie de conservation soutenue par le clergé et les élites traditionnelles. L'œuvre de La Bolduc s'insère dans cette mouvance artistique et côtoie des œuvres qui se donnent pour mission de nationaliser la littérature canadienne-française. La simultanéité entre la grande phase d'écriture de Mary Travers (1927-1939) et l'apogée de ce mouvement pendant l'entre-deux-guerres avec des œuvres qui laissent leur empreinte dans l'imaginaire collectif québécois (*À l'ombre de l'Orford*, *Un homme et son péché*, *Trente arpents*, *Menaud, maître-draveur*) mettent au jour les correspondances esthétiques et idéologiques entre la chanson folklorique canadienne-française et la littérature du terroir, dans lesquelles se conjuguent constamment mémoire et nostalgie.

### *Un style à soi*

Au fil de ses chansons, Mary Travers cultive sa manière personnelle d'écrire et travaille sa marque d'auteur. Elle tire son inspiration de différents genres : chanson et littérature médiévales françaises, histoire drôle, conte, publicité, discours politiques, etc. La mise en chanson chez elle amalgame des types de discours hétérogènes, littéraires ou non, anciens ou actuels. Pourtant, son style s'insère aussi dans un schéma fondamental propre aux chansonniers folkloriques des années 1930, lesquels développent des codes et des façons communes de composer et de créer. Pour réfléchir sur la manière d'écrire de La Bolduc, il est par conséquent nécessaire de sortir des oppositions classiques entre le singulier et le collectif, l'écrit et l'oral, le littéraire et le non littéraire. Selon une hiérarchie de niveaux d'expression existant depuis l'Antiquité, son œuvre doit cependant être mise en rapport avec un style relâché, dans lequel le niveau de langue familier

rend le texte simple à comprendre pour le public à qui elle s'adresse. La chanson folklorique canadienne-française ne correspond pas toujours à ce style relâché, étant donné que chaque auteur-compositeur-interprète subit des influences diverses, s'adapte à un public particulier et à la matière dont il traite. Les faits de style de la chanson folklorique sont à envisager globalement, en fonction des espaces de création de chaque auteur, des groupes dont ils font partie, des styles d'époque invoqués et des styles de vie représentés.

Par les sujets qu'elles abordent et par leur facture, les chansons de Mary Travers réinvestissent certains thèmes de la chanson folklorique ancienne. Elles privilégient par exemple les thématiques rurales (récoltes, travaux ardues, mariages, etc.) ou, de manière plus générale, les traditions d'antan. De même, la langue dont elle fait usage appartient au passé, elle est remplie d'expressions archaïques et évoque par sa simplicité la longue tradition canadienne-française de la littérature orale. La grande majorité des mots et des tournures qu'elle utilise fait partie du parler populaire moyen des années 1930 et fait écho à la « parlure » des gens de la génération précédente : « Je parle comme l'ancien temps j'ai pas honte de mes vieux parents » (« La chanson du bavard »). La langue populaire est un motif de fierté et a pour visée de valoriser les gens les plus pauvres de la société canadienne-française, qui ont souvent très peu fréquenté l'école<sup>30</sup>. La langue demeure accessible, grosse d'expressions populaires et affiche volontairement par moments un style raboteux. Sa verve enjouée et originale ne sert pas d'appui à des métaphores ou à des figures de style complexes. C'est l'affirmation identitaire d'une

---

30. « Les trois premières décennies du siècle semblent marquées par une croissance assez importante des effectifs scolaires. Le nombre d'enseignants augmente plus rapidement que celui des élèves et des étudiants : le pourcentage d'élèves et d'étudiants par rapport à la population totale des groupes 5-19 ans ou 5-24 ans s'accroît sensiblement. Il est difficile de pousser plus loin l'analyse de ces données, car le tableau est trop général. Il est certain cependant que si on pouvait comparer protestants et catholiques, l'avantage irait aux premiers. De plus il est pratiquement impossible d'évaluer réellement la fréquentation scolaire car on sait qu'à l'époque il y a une différence sensible entre élèves inscrits et élèves présents. On a tout lieu de croire que non seulement les statistiques relatives à cette question ne sont pas toujours recueillies convenablement mais qu'on a, dans certains cas, avantage à les gonfler pour des raisons financières ou idéologiques. » (Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain – De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Boréal compact », 1989, p. 622.) « L'apprentissage du travail maritime ou agricole est considéré plus utile pour l'avenir du jeune que l'instruction. De plus, l'absence partielle de l'enfant prive la famille de bras nécessaire pour accomplir les diverses besognes domestiques. » (Jules Bélanger, Marc Desjardins, Jean Yves Frenette avec la collaboration de Pierre Dansereau, *Histoire de la Gaspésie*, Montréal, Boréal express, 1981, p. 490.)

francité canadienne populaire qu'appuie l'apparente simplicité rhétorique, linguistique et littéraire de ses chansons. Les régionalismes ou les patois rappelant le « bon vieux temps », de même que l'emploi d'une langue « bien de chez nous », ravivent la flamme d'un nationalisme traditionnel et religieux soutenu socialement par le clergé, le gouvernement conservateur et les écrivains du terroir des années 1930. Cette idéologie s'oppose au libéralisme doctrinal et économique alors soupçonné par les instances au pouvoir d'avoir engendré le krach boursier de 1929. Mary Travers crée bon nombre de nouvelles chansons à tendance folklorique, qui conservent le ton vieillot et l'esprit gaillard des chansons d'antan. La réalité quotidienne prend le dessus sur le passé historique dans le contenu des textes et, ainsi que d'autres artistes de sa génération, elle confère à ce sous-genre un caractère particulier, qui favorise le mélange d'influences culturelles diverses et une pluralité linguistique, scénique, interprétatives et musicale<sup>31</sup>.

## **Un art populaire et populiste**

### *Les veillées*

La simplicité, voire l'aspect volontairement rudimentaire de la musique de Mary Travers, évoque les airs joués dans les veillées canadiennes-françaises, où voisins et amis s'ajoutent à la maisonnée pour danser sur les mélodies exécutées par des musiciens sans formation. Sa musique conserve un aspect brut et c'est par la rusticité de ses compositions qu'elle réussit adroitement à donner un air familier et décontracté à sa production. En ce sens, sa musique retourne aux sources et reprend l'essentiel des airs folkloriques originels. Le genre de la chanson folklorique canadienne-française est directement arrimé à la veillée, il en est l'élément culturel central. Les musiciens des veillées interprètent souvent les *reels* et les giges en absence de partitions, car la

---

31. Nous reprenons ces quatre systèmes étudiés pour l'analyse de la chanson par Robert Giroux, « Sémiologie de la littérature », dans *En avant la chanson!*, Montréal, Éditions Triptyque, 1993, p. 17-29.



musique se transmet entre proches « à l'oreille ». Pourtant, il existe des partitions musicales écrites de la main de la chansonniers, ce qui laisse croire que cette dernière a appris à lire la musique de manière autodidacte. L'aspect improvisé des textes et des airs de Mary Travers traduit un naturel qui plaît à l'auditeur du temps et qui consolide l'*illusio* de la construction de sa personnalité d'épouse et de mère de famille canadienne-française catholique porte-parole du peuple pendant la crise. Sa musique se rattache à la réalité rurale, met en scène la pauvreté des milieux où l'on ne va pas longtemps à l'école et valorise explicitement un nationalisme canadien-français très figé : « Hi! Ha! Ha! Les gens du Canada marchent de l'avant comme de braves soldats! » (« Les cinq jumelles »). La musique folklorique est à même de supporter ces différents récits et soutient le contenu conservateur des paroles, en s'opposant tout aussi bien qu'elles aux nouvelles modes et au progrès. En effet, la musique de La Bolduc ne crée rien d'innovateur et la trame musicale d'une chanson telle que « Nos braves habitants » plonge automatiquement l'auditeur dans une ambiance campagnarde ancienne. En décrivant les imperfections de la réalité avec drôlerie, Mary Travers attribue à son texte un humour et une gaieté sensiblement semblables à ceux qui donnent le ton joyeux des veillées traditionnelles que son auditoire recherche.

### *Un habitus populaire*

Les créations de Mary Travers sont conformes à un *habitus*<sup>32</sup> mitoyen entre le sien propre et celui qu'elles prêtent à leur auditeur idéal. La manière humble dont elle se présente sur scène, de même que son humour et le type de musique folklorique qu'elle propose sont conditionnés socialement par son apprentissage autodidacte de la musique et de la chanson. Les chansons énumératives, les dialogues chantés, les chansons à répondre et les autres ballades humoristiques de Mary Travers reflètent non seulement l'absence de formation générale de la chansonniers,

---

32. « L'*habitus*, système de disposition acquises par l'apprentissage implicite ou explicite qui fonctionne comme un système de schèmes générateurs, est générateur de stratégies qui peuvent être objectivement conformes aux intérêts objectifs de leurs auteurs sans en avoir été expressément conçues à cette fin. », Pierre Bourdieu, *le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 120-121.

mais soutiennent aussi les intérêts de toute une génération d'artistes québécois soucieux de décrire leur héritage musical traditionnel en musique et en parole. En outre, une certaine familiarité se dégage du personnage de la chansonnière, laquelle s'adresse directement à ses « bons amis » pour leur raconter des anecdotes à l'instar de celles qui se transmettent entre proches dans la vie quotidienne. Cet établissement d'une proximité entre la narratrice et son public intervient au même degré qu'un argument de vente, la forte popularité de la chansonnière s'adjoint à cette socialisation campagnarde, dans laquelle l'altruisme encourage les relations de voisinage, d'entraide et une grande familiarité entre les gens en général. La solidarité et l'intimité avec ses auditeurs, à qui elle s'adresse directement au début de plusieurs chansons, font partie d'un récit particulier qui entraîne son assistance dans le contexte imaginaire d'une veillée à la mode des aïeux, transformant le public en ami ou en connaissance venue assister à la fête.

La spontanéité musicale qu'elle affiche est adulée par une partie de l'auditoire des années 1930, adepte de revues et de spectacles d'amateurs de toutes sortes, tel qu'en témoigne la popularité de l'émission « Les amateurs Black Horse » animée par Ernest Loïselle à CKAC. La chanson « Gédéon amateur » de La Bolduc fait état de cette mode et elle y encourage les musiciens, les conteurs et les imitateurs à trouver du travail par l'entremise de ces spectacles amateurs : « Si vous faites bien l'affaire vous deviendrez populaire / Des engagements vous en aurez bien plus que vous en voudrez / Aux postes CFCF, CHRC, CHLT / Oh! oh! oh! oh! oh! oh! pis CKAC ». Le fait qu'elle valorise les spectacles amateurs de la radio en alimentant le rêve populaire du vedettariat instantané indique qu'elle lie le talent de son personnage de chansonnière au caractère improvisé et accessible des spectacles amateurs. Son *habitus* est travaillé par les réalités du métier de chansonnière populaire et par la position qu'elle déclare occuper dans les champs musical et artistique du temps, en se disant très près du public et en affirmant qu'elle aime les activités culturelles populaires de l'époque, tels ces spectacles « familiers » et sans grand déploiement. Bien qu'artiste la plus populaire de sa génération, elle se

reconnaît comme simple « amatrice » de chanson et de musique traditionnelle, à l'image de « Monsieur et Madame tout le monde », de ceux qui achètent ses disques et assistent à ses spectacles. Elle s'associe volontairement à son auditoire et travaille son personnage de manière à ce qu'il reproduise les goûts et les habitudes de vie du grand public.

Très tôt dans sa vie, Mary Travers travaille pour soutenir financièrement ses parents, accompagnant sa mère dans l'accomplissement des tâches ménagères ou aidant son père à chasser et à couper le bois. Elle quitte la Gaspésie à l'adolescence pour alléger les dépenses de sa famille et devenir femme de ménage dans une maison du carré Saint-Louis à Montréal. Elle occupe par ailleurs divers autres emplois, comme celui de couturière dans une industrie de textile dans laquelle elle besogne onze heures par jour, cinq jours et demi par semaine pour un salaire de quinze dollars, en plus de faire chaque soir en revenant de l'usine le ménage de la boutique du barbier de son quartier. Ce type de travail féminin salarié, mais sous-payé, est de plus en plus fréquent à l'époque dans les milieux pauvres dont les membres ne peuvent pas toujours adhérer au modèle socialement légitime du couple pourvoyeur-ménagère. Mary Travers change souvent de manufacture, cherchant à améliorer ses conditions de travail et son salaire, puis elle met ensuite sur pied une petite entreprise de couture, ce qui lui permettra de travailler à la maison et d'être près de ses enfants pendant la journée. Elle débute sa carrière sur scène à l'âge de trente-trois ans.

Afin d'éviter les critiques concernant son image de femme forte et libérée, elle insiste sur ses affectations d'épouse fidèle, de reine du foyer et de mère exemplaire. La chansonnière conserve d'ailleurs sur ses disques et ses publicités le nom de son mari, sa fille Fernande joue du piano pour elle en tournée, tous ses enfants participeront à ses chansons à répondre et elle parle à quelques reprises de son clan familial dans ses textes. En quelque sorte, elle se défend d'être loin de la maison et se représente remplissant des rôles traditionnellement féminins, entourée de sa famille.

Sa destinée, tout comme celle des autres femmes placées dans sa situation sociale, est depuis le jeune âge encouragée à être centrée sur la famille et sur le foyer. Son travail s'inspire des chansons, des gigue et des *reels* qui se faisaient dans les veillées de campagne, fêtes populaires et folkloriques qui ont aussi pour cadre la maison; il y a donc une coïncidence entre le lieu de vie et l'apprentissage musical de l'artiste. Quelles sont les conséquences de cet apprentissage maison du métier? C'est de là sans doute que provient la thématique de la vie quotidienne des travailleurs, des chômeurs et des ménagères. Elle sait introduire dans ses textes des détails concrets, avec le souci de celle qui a vu les choses de près. La description de la banalité des activités ménagères donne lieu à l'apparition inédite d'une narratrice mère à la maison, qui pousse la chanson pour amuser un public familial, et qui devient ainsi le personnage central d'un récit du chômage qui se déroule dans un décor de veillée canadienne. Ses biographes affirment d'ailleurs qu'elle rédige ses textes au coin de la table de sa cuisine, entre deux corvées, et la posture de l'auteure au travail s'accorde à la vie organisée et laborieuse de la « mère-épouse-ménagère ». L'*habitus* de la chansonniers, c'est-à-dire sa disposition individuelle envers son environnement et certains éléments de culture hérités de sa formation non académique, le rapprochement entre ses prestations musicales et le travail des humoristes qui l'accompagnent dans ses tournées, de même que ses premières expériences de travail, transforment sa manière de jouer de la musique, de chanter et d'écrire ses chansons.

## **L'adaptation personnelle d'un genre**

### ***Structure interne des chansons***

Après avoir dégagé les influences folkloriques des chansons de Mary Travers et le contexte socioculturel dans lequel elle a été adulée, il est opportun d'examiner la façon dont sont composées ses chansons sur le plan formel et de définir la structure interne de ses pièces. Dans la généralité des cas, les morceaux de Mary Travers ne comprennent que quelques distiques ou

quelques vers que les transpositeurs ne découpent pas invariablement de la même manière, mais dont on peut dire qu'ils sont tissés autour d'un court refrain revenant de façon récurrente au cœur d'une seule pièce. Le refrain donne le ton de la chanson et on y retrouve presque toujours le titre ; il constitue le moment fort des chansons de La Bolduc. Fréquemment repris, il tient lieu de leitmotiv dans chaque pièce. Il en forme le segment le plus entraînant : il accueille la turlute ou une phrase d'harmonica jouée par la chansonnière. Autour de lui, se déploient de courts couplets racontant une histoire développant le sujet imposé par le refrain. Parce qu'il est répété à maintes reprises, le refrain en vient à occuper autant de temps que les couplets regroupés ensemble et c'est lui qui donne à la chanson sa dynamique circulaire.

Deux schémas de composition peuvent être repérés dans son œuvre, selon que les couplets sont liés ou non entre eux. Il existe des chansons dont les couplets propagent un discours ou un récit suivi et d'autres où ils accueillent diverses anecdotes autonomes au sein d'une pièce dont la narration est décousue. La chansonnière raconte parfois une histoire cohérente, en revenant régulièrement au refrain, ou bien elle défile des petits faits banals plus ou moins rattachés entre eux, donnant lieu à des chansons qui paraissent passer du coq-à-l'âne d'un couplet à l'autre. L'ensemble du répertoire de La Bolduc comprend une dizaine de chansons s'inspirant directement du folklore français et québécois<sup>33</sup>, trois chansons sentimentales desquelles l'humour est exclu<sup>34</sup>, des dialogues chantés impliquant un autre chanteur<sup>35</sup> et des chansons dont le refrain est chanté par la famille Bolduc<sup>36</sup>. Son tour de chant contient aussi des chansons écrites sur commande<sup>37</sup> et douze chansons inédites<sup>38</sup>, en plus des autres ballades humoristiques qui ont fait sa renommée. Le lecteur de l'œuvre peut dans ces conditions connaître des pièces qui n'ont pas

---

33. « Chez ma tante Gervais », « Quand j'étais chez mon père », « Je m'en vais au marché », « La Bastringue », « Les femmes », « En revenant des foins », « Johnny Monfarleau », « Tourne ma roulette » et « Les médecins ».

34. « L'enfant volé », « Ton amour, ma Catherine » et « Quand on s'est vu ».

35. « Mademoiselle, dites-moi donc », « La Bastringue », « Arrête donc Mary » et « Les belles-mères ».

36. « En revenant des foins », « Les conducteurs de chars », « Les vacances », « Le jour de l'an », « Le bas de Noël », « Bien vite c'est le Jour de l'An » et « Voilà le Père Noël qui nous arrive ».

37. « La Reine des bières » et « La Gaspésienne pure laine ».

38. « As-tu vu l'éclipse », « Le Secours direct », « On déménage », « Roosevelt est un peu là », « Si je pouvais tenir Hitler », « La Visite royale », « Le nouveau gouvernement », « La reine des bières », « La belle dans un jardin de rose », « La pipe et la tabatière », « Le quinze d'avril » et « J'aurais quelque chose à dire ».

été diffusées à l'époque sur disque, mais dont il est impossible de savoir si elles étaient jouées sur scène. Par moment, il est difficile de définir quelles chansons ont marqué davantage le public de l'époque et la critique doit alors se contenter d'observer les textes pour eux-mêmes, quand la question de l'interprétation sur scène et de la réception demeure incertaine. Comme c'est toujours le cas en chanson, les pièces de La Bolduc sont investies d'une dimension interprétative prédominante, essentielle pour l'analyse de son répertoire. Le texte, la voix, les instruments, l'orchestration, le rythme, la mise en scène et la mélodie se mêlent et créent un objet composite, une chanson qui ne se révèle complète que lorsqu'elle est chantée. La musique offre des arrangements soignés : les tempos lents sont généralement réservés aux couplets, qui décrivent fréquemment la pauvreté et la misère des petites gens, alors que le refrain est plus entraînant, accueillant une turlute rapide qui symbolise la bonne humeur et l'espoir.

### *Tradition, mémoire et répétitivité*

Par l'agencement des mots, par l'unité rythmique des chansons, par la prompte réapparition de la rime, de même que par les jeux sonores (répétitions, rimes, turlute, onomatopées, rires, etc.) qui permettent une mémorisation de ses œuvres, la chansonnière arrive à créer des compositions efficaces, qui restent en tête et qui divertissent le public. Ses chansons sont composées sur des airs simples et répétitifs qui caractérisent généralement les mélodies folkloriques canadiennes-françaises en vogue dans les années 1930. Le renouvellement fréquent des courtes structures mélodiques au sein de ce genre musical traditionnel favorise aussi la mémorisation des pièces de la chansonnière. Les échos sonores et les jeux de reprises musicales et linguistiques interviennent par conséquent en guise de procédés mnémotechniques, alors que la turlute souligne ce raccord générique à la souvenance, puisque pour turluter il faut pouvoir se souvenir d'une longue série de syllabes sans significations. La Bolduc exécute la turlute d'une manière unique qui devient sa marque de commerce : elle enchaîne des suites syllabiques avec une rapidité étonnante et ses

chansons prennent parfois l'allure d'exercices ludiques de mémorisation et de diction. Ce type de jeu de mémoire est tout particulièrement bien exploité dans les chansons énumératives ( « Je m'en vais au marché », par exemple). L'aspect répétitif des airs de La Bolduc se concrétise aussi dans la mélodie de base jouée au piano par sa fille Fernande et par la récursivité de l'air du refrain à l'harmonica, au début et à la fin de ses chansons, ainsi qu'en conclusion des refrains. Grâce à cette simplicité mélodique, ses morceaux peuvent facilement être repris à la maison par des acheteurs de musique en feuilles. La Bolduc encourage une pratique sociable de la chanson, car ses admirateurs sont invités, par le biais de la musique en feuilles, à rejouer ses créations à la maison et à recréer la veillée de La Bolduc dans leur logis. Le rapport à la souvenance est par suite non seulement interpellé dans les résonances de son style avec un folklore français ou anglo-saxon et par la préservation d'une culture ancienne, mais aussi par l'écriture et la composition des pièces. Par leur facture, elles incitent le public à renouer avec une littérature orale liée à une mémoire collective ancestrale dans laquelle l'auditoire se reconnaît<sup>39</sup>. Sa chanson est appelée à conserver et à emmagasiner des références culturelles et sociales, en récupérant des structures artistiques et des représentations de faits et de pensées d'autrefois.

Au-delà des figures de style, la répétition (musicale, thématique, lexicale, structurelle) fait office de principe de composition central des chansons de Mary Travers et des genres de la littérature orale en général :

Sous toutes les formes où elle se réalise, la récurrence discursive constitue le moyen le plus efficace de verbaliser une expérience spatio-temporelle, d'y faire participer l'auditeur. Le temps se déroule, dans l'intemporalité fictive du chant, à partir du moment de la parole inaugurale. Puis, dans l'espace qu'engendre le son, l'image sensoriellement éprouvée s'objective ; du rythme naît et se légitime un

---

39. Je renvoie ici le lecteur à l'*Introduction à la poésie orale* de Paul Zumthor, qui couvre largement la question de la tradition orale et d'une poétique orale spécifique : « Indéfinissable autrement qu'en termes de rapport, d'écart, d'articulation entre sujet et objet, entre l'Un et l'Autre, la voix reste inobjectivable, énigmatique, non spéculaire. Elle interpelle le sujet, le constitue et y imprime le chiffre d'une altérité. Pour celui qui en produit le son, elle rompt une clôture, libère d'une limite qui par là elle révèle, instauratrice d'un ordre propre : dès qu'il est vocalisé, tout objet prend, pour un sujet, au moins partiellement, statut de symbole. L'auditeur écoute, dans le silence de soi, cette voix qui vient d'ailleurs; il en laisse résonner les ondes, recueille leurs modifications, tout « raisonnement » suspendu. Cette attention devient, le temps d'une écoute, son lieu, hors langue, hors corps. » (*Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 16.)

savoir<sup>40</sup>.

Ce mode de composition permet d'objectiver le devoir de mémoire auquel répond l'œuvre et de « faire participer l'auditeur », qui est appelé à chanter avec la chansonnière des refrains qui reviennent souvent et s'apprennent aisément. Le genre même de la chanson à répondre qu'emploie l'auteure à quelques reprises établit ce type de contact, pour ne pas dire ce type d'échange, entre l'émettrice et ses récepteurs. S'observe dans chaque composition, par la répétition du refrain, de la turlute, de la mélodie, de la rime ou de la longueur des couplets ce principe de récurrence qui permet la mémorisation du texte, sa diffusion. Les pièces de La Bolduc durent toujours plus ou moins trois minutes et leur structure interne accentue l'importance d'un refrain sans cesse répété, qui ressurgit à intervalle régulier pour commenter ce que dit le couplet. Les chansons accueillent parfois une turlute en guise de refrain, donnant à entendre une vocalise strictement mélodique qui revient fréquemment au cours de la chanson. Le métadiscours de l'auteure-compositrice-interprète sur sa propre pratique de la turlute dans le refrain de « Ça va venir découragez-vous pas » (« Moi j'ai toujours le cœur gai pis j' continue à turluter / Turlute ») permet d'identifier la turlute de La Bolduc à la manière d'un symbole d'optimisme et d'espoir, sens définitif de cette suite de syllabes qui, de prime abord, apparaissent sans signifiants. D'une chanson à l'autre, la voix distincte de la chansonnière, l'instrumentation folklorique, les thématiques, le lexique, l'humour et l'ambiance festive qui se dégagent des airs reviennent et les chansons se renvoient ainsi l'écho, répercutant des sons, des images et des évocations de l'« ancien temps ». Musicalement, les chansons se ressemblent et forment une œuvre cohérente. Il y a une sonorité propre à ses chansons, qui les rend reconnaissables entre toutes. Ce fait auditif à la fois provient d'un fait de style particulier et contribue à le produire.

---

40. *Ibid.*, p. 143.



## *Synthèse*

Dans la foulée d'un nationalisme traditionnel et religieux qui s'oppose au libéralisme et à l'individualisme qui avaient la cote au début du siècle, l'idéologie agriculturiste et la culture du terroir s'imposent dans les années 1930. Les chansons folkloriques qui déploient des thèmes bucoliques et rustiques sur des airs d'antan connaissent alors un regain de popularité. De plus, le mouvement d'exode rural s'accompagne d'un déplacement de la culture campagnarde vers la ville, ce qui redéfinit l'usage commun du fonds folklorique québécois. Dans ce contexte culturel montréalais, la chanson de La Bolduc conquiert un public attiré par le style de chanson qu'elle produit, mais aussi intéressé par les produits de l'industrie phonographique et par les médias de masse. La radio rend possible la vaste diffusion d'une nouvelle culture du divertissement en plein essor et diffuse de manière inédite une foison d'activités culturelles (chansons, concerts, radioromans, parties de hockey, etc.). La carrière de La Bolduc bénéficie de cette circulation moderne de la chanson populaire par l'intermédiaire des médias de l'heure, qui font aussi office de fenêtre publicitaire de choix. Ses chansons sont influencées par la pression du milieu médiatique. En reprenant des airs d'antan et en leur accolant des paroles portant sur l'actualité de la « grande dépression », elle dépoussière le genre de la chanson folklorique, d'autant plus que les voix féminines de la chanson traditionnelle québécoise demeurent rares. Elle en vient à jouer un rôle important dans le paysage artistique du temps, son genre plaît à un public de fidèles qui fait d'elle le porte-étendard de la culture populaire et du folklore urbain canadien-français des années 1930. Ses chansons présentent sous un jour nouveau le sous-genre de la chanson folklorique et remotivent l'« ancien temps » en substituant la modernisation à une sorte de « modernité de la tradition », qui remet le folklore au goût du jour et dépeint singulièrement le contexte de la crise à la mode de l'« ancien temps ».

## CHAPITRE 2

### Narrativité

« Écoutez mes bons amis la chanson que j'vas vous chanter/  
[...] je vas tout vous raconter »  
(« La chanson du bavard »)

Chez Mary Travers, la narration prend la forme de mini-récits, de blagues et d'anecdotes incorporées. Il convient de les analyser afin de définir précisément la fonction de la fiction dans ses chansons et de comprendre la part de plaisir provoqué par son art de raconter. L'influence du conte et de la tradition orale se fait sentir dans des textes qui accueillent une « narratrice » qui s'exprime de trois manières : elle relate des histoires (« Ah! C'qu'il est dont slow Ti-Joe »), elle émet des banalités (« Tout le monde a la grippe ») ou elle parle tout simplement pour parler (« J'ai un bouton sur le bout de la langue »). Qu'elle raconte le quotidien de l'une ou l'autre de ses façons, ses historiettes humoristiques regroupent généralement des fadaises, des stéréotypes, des avis sur la société et des portraits comiques de personnages risibles ou de la narratrice elle-même. À l'intérieur de ses récits, elle affirme ses opinions politiques, religieuses et éthiques et définit globalement une position sociale. La fonction essentielle de la narrativité chez elle se condense en un mot : jouer. Jouer non pas pour se révolter contre le cliché, mais jouer à le surutiliser, pour créer à partir de lieux communs, d'anecdotes et de faits d'actualité marquants un récit burlesque du monde. Analyser l'œuvre de La Bolduc sous l'angle de la narratologie nécessite de s'interroger d'abord sur le rôle et l'identité de la narratrice de ses chansons, pour ensuite se questionner sur les composantes et les mécanismes de ses récits en étudiant la structure de ses chansons, la focalisation, les niveaux de narration et les types de récits les plus importants dans son répertoire. Ce parcours à travers l'art du récit particulier aux chansons de La Bolduc

aboutira à l'étude narrative de « La morue », qui examine de manière précise les différentes facettes de la narrativité soulevées dans ce chapitre.

### **Identité de la narratrice**

Le « je » des textes représente un personnage de chansonnière issue des milieux pauvres de la campagne. La narratrice est née en Gaspésie et vit actuellement dans un logement de Montréal avec ses nombreux enfants et son mari. Elle se décrit en qualité de « bonne femme de ménage » (« Fricassez-vous ») devenue « femme de renom » (« Mon vieux est jaloux »). Mary Travers tient un rôle de protagoniste dans ses chansons, en guise de personnage autobiographique qui intervient dans les courts récits incorporés à ses chansons. Elle est celle qui raconte, qui a connu la misère et qui en témoigne. Dans sa première chanson, « Y'a longtemps que je couche par terre » (1927), elle se présente déjà en tant que sujet du récit qu'elle raconte et annonce la personnalité de sa narratrice pour la centaine de chansons qu'elle écrira au cours de la décennie 1930. La voix narrative qui se fait entendre dans cette première chanson est représentative de celle qui s'adresse au public dans tout le reste du répertoire et c'est pourquoi la réception, le contexte social d'écriture, la narratrice « autobiographique<sup>1</sup> » et le style du texte lui-même forment l'objet de l'analyse qui suit.

### ***Un idéal féminin autobiographique***

Dans « Y'a longtemps que je couche par terre », la narratrice est une femme du peuple qui a souffert physiquement de la pauvreté. Nuit après nuit, elle affirme avoir couché par terre faute de lit. Cette image de la femme traîne-misère est d'abord faite pour susciter la pitié, la sympathie et

---

1. J'utilise l'expression « narratrice autobiographique » afin d'insister sur l'*effet* autobiographique créé par la narration dans ses chansons. Le « je » des chansons représente La Bolduc et la narration contribue à la création de l'image qu'elle donne au public, son propre personnage étant affublé d'une importance cruciale dans toute son œuvre.

le sentiment d'identification du public au moment de la crise. Dans *La Bolduc, la vie de Mary Travers (1894-1941)*, David Lonergan reprend un article de *la Presse* du 7 octobre 1930 où il est dit qu'elle a chanté cette chanson sur scène dans le cadre d'une représentation théâtrale comique intitulée *les Feux follets*<sup>2</sup>, titre qui laisse deviner la nature folklorique d'un spectacle duquel il ne subsiste plus rien aujourd'hui. Elle y interprétait le rôle de Mathilde Lanctôt, la plus belle fille du village du Chemin-du-Roy, qui se marie et donne naissance à quatorze enfants au cours de la pièce. À son personnage autobiographique s'accroche celui de Mathilde Lanctôt, c'est-à-dire celui d'un modèle féminin canadien-français idéalisé par les discours dominants : la femme apparaît dans un cadre traditionaliste, elle est jolie, en santé, épouse et mère d'une pléthore d'enfants considérés comme autant d'offrandes à la patrie. La nature ultraconservatrice et folklorique de cette pièce de théâtre dans laquelle elle a chanté « Y'a longtemps que je couche par terre » corrobore les préoccupations idéologiques de l'auteure.

Le mode de vie de la « mère-épouse-ménagère » est présenté en tant que motif de fierté et de bonheur pour la femme et comble les moindres désirs de la narratrice, si bien que le portrait de la femme à la maison qui aspire à donner plusieurs enfants à son pays s'avère idyllique et confine à l'endoctrinement. À une époque où le clergé n'hésite pas à mettre à l'index les œuvres littéraires qui s'opposent d'une manière ou d'une autre aux vouloirs moraux et politiques de l'Église, l'auteure choisit d'être prudente en présentant une narratrice conforme aux goûts idéologiques et artistiques du pouvoir. Le courant du terroir dans lequel s'insèrent ses chansons est d'ailleurs largement approuvé par le clergé. Dans ce récit idéal et enchanteur de la vie de la femme à la

---

2. L'article recensé par David Lonergan nous renseigne sur le contexte fictif dans lequel était chanté « Y'a longtemps que je couche par terre ». Le critique fait une allusion au mouchoir rouge que Gérard Poulin, le mari de Mathilde Lanctôt, lui donne avant qu'elle ne chante cet air. Ce mouchoir rouge rappelle celui de la chanson « Le mouchoir rouge de Cholet » du barde breton Théodore Botrel, bien connu des Canadiens français à l'époque. La ballade de Botrel associe le mouchoir rouge à la passion amoureuse de l'homme pour sa maîtresse. On comprend alors que la voix narrative affirme qu'elle couchera enfin dans son lit parce qu'elle se marie et quitte ainsi sa « paillasse » pour le lit marital.

maison, la narratrice des chansons trouve sa voix. L'image de la narratrice supporte ici une conception conformiste de la féminité et de la société canadienne-française : l'idéal consisterait à continuer de vivre « à l'ancienne », dans un monde rassurant où l'aura de la tradition retrouvée permettrait d'annuler les réalités de la crise économique qui ébranle fortement la société québécoise.

### *La narratrice-protagoniste et l'auteure*

Même si dans les chansons de La Bolduc, la personnalité publique et la narratrice se confondent grandement, il ne faut pas les amalgamer :

On se tromperait gravement en assimilant le narrateur d'un roman [ou d'une chanson] à son auteur. La narration n'est pas l'écriture par laquelle l'auteur produit son texte. *Qui parle dans le récit n'est pas qui parle dans la vie* (Barthes 1977 : 40 ; voir aussi Kayser 1977 : 71). L'auteure est une donnée historique et non textuelle. Le narrateur, lui, fait partie du monde fictif et n'appartient pas à la vie réelle<sup>3</sup>.

L'approche strictement biographique de certains critiques de La Bolduc ne permet pas d'analyser précisément les textes : la voix narrative qui anime ses chansons se réclame d'une identité populaire et conservatrice qui s'intègre dans une fiction à tendance autobiographique, mais qui renferme un côté inventé, ludique et exagéré. La narratrice et les protagonistes des chansons sont des êtres de papier, bien que chanson et autobiographie se côtoient dans une pleine fabulation du récit personnel de pauvreté. L'auditeur ne peut accepter comme vrai tout ce que dit la narratrice, d'autant plus que son humour se plaît à l'exagération et que les confessions de la narratrice s'intègrent à une histoire créée de toute pièce. Par exemple, dans la chanson « La Gaspésienne pure laine », telle qu'elle a été enregistrée, la chansonnière affirme « j'ai eu cinq filles et sept p'tits gars », alors que dans un manuscrit de cette chanson conservé au Musée de la Gaspésie, elle

---

3. C. Angelet et J. Herman, «Narratologie» dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Méthode du texte, introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Éditions Duculot, 1987, p. 174.

écrit « j'ai eu dix filles pi sept ti' gars ». Dans « Les colons canadiens », le décompte est plus vague lorsqu'elle clame « Moi j'suis une bonne Canadienne car j'en ai eu une douzaine ». En réalité, elle a eu douze ou treize enfants, parmi lesquels seulement quatre ont atteint l'âge adulte, la mortalité infantile étant excessivement élevée au moment de la « grande dépression ». Cette réalité familiale due à la pauvreté, à l'insalubrité des foyers et à la mauvaise qualité de l'eau et du lait reste taboue dans son œuvre, malgré l'importance qu'elle accorde au thème de la famille, en tant que symbole de réussite personnelle et de prospérité nationale. Cette part autobiographique des chansons occupe une fonction référentielle, qui renvoie à la réalité de la chansonnière et à celle des mères de familles nombreuses, tout en demeurant une représentation idyllique du monde. Ce « je » est représentatif de toute une génération de femmes au foyer. Elle s'inspire du réel et d'un idéal maternel en vogue pour créer un récit à tendance autobiographique qui se révèle en fin de compte une création de l'imaginaire. Vérité et mensonge sur la vie de l'auteure demeurent d'ailleurs difficilement discernables<sup>4</sup>. À n'en pas douter, les textes mettent en scène des mini-récits animés par des personnages et une narratrice, alors que la présence de l'auteure elle-même dans ses chansons demeure hypothétique, mais nimbée d'un halo insistant de probabilité. Par contre, ce qui est mentionné doit être interprété digne de l'être du point de vue de l'auteure et c'est pourquoi la véracité n'importe pas autant que le récit pris pour lui-même.

### *Une voix narrative de la misère*

Dans « Y ' a longtemps que je couche par terre », elle se présente sur le modèle de la femme pauvre, dont l'humble désir est de passer la nuit dans un lit douillet. Dormant « par terre », elle occupe le plus bas degré dans l'échelle sociale. L'indigence de la narratrice est illustrée par le lit

---

4. Plusieurs des biographies sur l'auteure s'inspirent de ses chansons pour expliquer la femme qu'elle a été, interprétation souvent délicate.

de fortune de piètre condition (« Ma paillasse est déchirée »), lequel lui cause différentes douleurs physiques. Le choix du verbe « déchirer » relie le mauvais état de la paillasse à celui du corps et de l'esprit, évoquant à la fois la lésion musculaire (se déchirer un muscle) et l'impression de déchirement intérieur lié à son dénuement, rendu visible par la paillasse trouée. De plus, le nom commun « paillasse », qui désigne le grabat fait d'un grand sac cousu et rembourré avec de la paille, a toutes les connotations de la misère. Matériel usé et corps usé sont joints afin de présenter la narratrice comme une femme qui tire le diable par la queue depuis toujours (« Y'a longtemps ») et qui chante son malheur à dessein de le dédramatiser : « [À force de veilles] à coucher par terre / Faut y passer pour le savoir / J'en ai mal dans les côtés / Partout de la tête jusqu'aux pieds / J'ai le nez tout magané / D' m'avoir couché sur le plancher ». La chanson veut toucher un public secoué par les effets de la « grande dépression », mais l'expression de la douleur corporelle n'est pas emphatique, elle se fait simple, voire minimaliste. La narratrice énumère ses désagréments physiques et les commente peu, sinon pour dire qu'elle est pauvre depuis longtemps et qu'elle parle en connaissance de cause. Le couplet cité permet d'identifier le milieu social dont la narratrice est issue. Son accent gaspésien, sa « parlure » populaire (« À force de veilles », « magané », « su' ») et le thème de la pauvreté exhibent le fait qu'elle vient du milieu défavorisé des campagnes canadiennes-françaises. Via l'emploi fautif de l'auxiliaire « avoir » dans l'expression « m'avoir couché » se profile l'*habitus* de la chansonnière, peu scolarisée et s'affichant telle, employant avec verveur un parler marqué comme « populaire » dans ses chansons. La sympathie recherchée par la narratrice ne s'appuie pas sur une dramatisation bouleversante de sa souffrance, mais sur une reconnaissance élémentaire de celle-ci. D'ailleurs, elle ne se décrit pas sous les allures d'une martyre, mais en qualité de femme combative.

La narratrice de « Y'a longtemps que je couche par terre » relativise les aléas de sa pauvreté par le biais de l'exagération et narre sa misère pour mieux exposer sa force de caractère et sa capacité de rire de ses malheurs. Elle pousse la description de ses maux jusqu'à la caricature et la rend invraisemblable par une accumulation de termes relatifs à la douleur physique : « nez magané », « mal dans les côtés », « torticolis » et « trois côtes renfoncées ». Cet assortiment de blessures et de plaies rapproche les effets de son mauvais sommeil de ceux d'une bagarre. À la lutte des classes se substitue une lutte contre le dur plancher, « Tourne s'un bord et tourne su' l'autre », où la combattante essaie de l'emporter sur son rival de bois, lequel se transforme en boxeur qui la met *knock-down*. La narratrice est mise à terre, mais n'est pas encore hors de combat. Le sol dur sur lequel elle dort lui abîme le portrait et lui bat les flancs, lui enfonçant « trois côtes »; le milieu de vie du miséreux est décrit pareillement à une arène, dans laquelle les démunis bataillent pour survivre, mais une arène où l'adversaire est un objet. Ce portrait du pauvre s'avère mélioratif, puisque la représentante du peuple démuné est une battante qui se montre fière de pouvoir surmonter les difficultés de la vie. Son récit personnel est optimiste, car elle ressort victorieuse : elle couchera « dans [son] lit ce soir (e) ». Elle réussit à se sortir fictivement de sa grande misère, à grimper illusoirement les échelons sociaux, en passant de la paillasse déchirée au lit. L'hypertrophie des blessures physiques décrites transforme le discours en une sorte de pitrerie, où la description du corps tordu et grimaçant est destinée à faire rire. Le public compatissant est aussi incité à sourire en entendant la verve gouailleuse de l'artiste et par la métaphore filée de la femme pugiliste. L'expression du malheur du sans-le-sou est dédramatisée par cette mise à distance que permet la plaisanterie et par l'exagération comique des conditions de vie d'une narratrice-protagoniste des milieux les plus pauvres du Canada français.



### *La narratrice engagée*

Malgré le fait que deux de ses chansons (« Roosevelt est un peu là » et « Si je pouvais tenir Hitler ») s'expriment sur la politique internationale, la position de la narratrice reste toujours celle d'une Canadienne française des classes démunies qui s'adresse à ses proches et juge ce qui se passe autour d'elle. Elle n'incarne pas la femme du monde et son propos ne se veut pas universel, elle vit au Canada et prend la parole pour les canadiens-français des milieux pauvres en multipliant les références locales (langue populaire, thèmes traditionnels, musique folklorique, etc.). La narratrice donne son point de vue personnel sur des figures politiques dont on entend abondamment parler au quotidien dans les journaux et à la radio, telles que Bennett, Duplessis, Roosevelt ou Hitler. Elle répercute par ces ballades le ton des discussions politiques qui se font généralement sur la place publique, entre amis. Rappelons qu'à l'époque, il est très mal vu qu'une femme exprime une opinion politique et plus encore qu'elle l'assume, à l'exemple de ce qu'elle fait dans plusieurs chansons traitant du gouvernement ou de la situation des travailleurs canadiens-français, dont elle prend systématiquement la défense. La narratrice se dépeint en épouse dont le mari est forcé au chômage dans « Ça va venir découragez-vous pas » et défend la cause des travailleurs à l'instar d'une affaire personnelle. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la femme est condamnée à se taire et à soutenir le point de vue de son époux. Bien qu'elle se fasse traditionaliste et gardienne des vieilles idées, la narratrice se positionne implicitement en faveur de la liberté d'expression féminine en se proclamant elle-même juge de l'actualité politique et en appuyant le Parti conservateur dans « Ça va venir découragez-vous pas », puis l'Union nationale dans « Le nouveau gouvernement ». Sa position demeure ambiguë en ce sens qu'elle est une femme qui prend la parole pour soutenir des partis politiques qui s'opposent fortement à la liberté d'expression féminine. Elle entretient des idées conservatrices, populistes, catholiques et

fortement nationalistes, mais elle apparaît par moments plus réformiste sur la question du droit d'expression des femmes et la cause des travailleurs canadiens-français, en prônant une forme de solidarité sociale teintée de charité chrétienne et même, quelquefois très vaguement socialiste. Politiquement et socialement, la narratrice prend position et s'exprime sur l'actualité. Mais il traîne là une contradiction forte entre l'image d'un idéal féminin conformiste et celui d'une femme de combat plus marginale, usant ostensiblement de la liberté d'expression qu'elle se concède.

### **Structure de la chanson**

#### ***Situation d'énonciation scénique***

Bien qu'elle aborde certaines réalités de sa vie, elle les adapte à la forme de l'anecdote comique et de la plaisanterie par le biais d'exagérations qui s'intègrent au récit. La narration fait fond sur une mise en scène ludique et imagée, qui décrit par exemple la pauvreté sous la forme d'anecdotes controuvées, comme cela a été démontré par l'analyse de « Y'a longtemps que je couche par terre ». Les chansons débutent souvent à la façon de contes, par une intervention directe qui apostrophe l'auditoire : « Je vas vous dire quelques mots d'une belle cuisinière » (« La cuisinière »). En guise d'entrée en matière, la « conteuse » interpelle son assistance en la vouvoyant et lui promet une histoire, « quelques mots ». Dans « Johnny Monfarleau », la narratrice s'adresse à son public au même titre que si la chanson était destinée à une mise en scène de soi : « Messieurs et mesdames, veuillez m'excuser / Si j'parais su'l théâtre aussi mal habillée / Aussi mal (e) vêtue / Je n'ai pas d'argent pour payer ». Avant de narrer les aventures de Johnny Monfarleau, la chansonnière entame sa chanson par des précisions sur sa situation d'énonciation scénique, annonçant qui elle est et d'où elle parle, ce qui donne un ton particulier

au reste du récit burlesque de Johnny Monfarleau, qui est dès lors accolé au contexte du spectacle folklorique et de la crise, par la pauvre tenue de la narratrice. Se greffant à l'univers narratif de la scène, la fiction est racontée dans un esprit de communion avec le public lors des spectacles. La chansonnière produit un discours qui fait appel à des destinataires (« Messieurs et mesdames ») qui sont à la fois considérés comme des amis, des amateurs de chansons traditionnelles et des victimes de la crise susceptibles de s'identifier au personnage de La Bolduc. Cet auditoire est censé la comprendre et l'excuser de porter des vêtements dans lesquels se lit sa pauvreté. La situation d'énonciation peut se décrire comme suit : la narratrice s'adresse à un public amateur de chansons traditionnelles dans le cadre de ses spectacles, au moment de la crise, et leur raconte des anecdotes entourant sa propre expérience de vie afin de dédramatiser un contexte sociopolitique anxiogène. Le ton de la chanson est à la confiance familière dans laquelle s'immiscent des allusions comiques sur le passé et sur les petits faits de la vie quotidienne.

Dans « La cuisinière », elle chante qu'elle va « dire quelques mots » à son auditoire, plutôt que de dire à son public ce qu'elle chantera, tout comme cela se fait généralement dans un tour de chant, entre deux chansons. Le verbe « dire » (« Je vas vous dire ») rend explicite la présence du conte dans la chanson. Les récits incorporés à la chanson sont souvent précédés d'une entrée en matière présentant, dans le premier couplet, la situation d'énonciation scénique, laquelle sert de relais logique entre les chansons dans le cadre des spectacles. Généralement, elle commence d'emblée ses chansons par des repères spatio-temporels ou bien elle évoque un événement, un personnage particulier, la cuisinière par exemple. La narration est investie de marques de subjectivité qui permettent de repérer les circonstances d'énonciation (la scène où la chansonnière s'adresse directement au public) et de mettre en lien l'énoncé (le dit) et l'énonciation (le dire), tout en tenant compte du fait que le « je » interpelle un « vous ». Le « je » se situe dans un monde populaire, dont il est un porte-parole qui chante la misère et le quotidien

des pauvres. Le texte de chanson échafaude une scène fictive par des jeux de référence à l'allocutaire fantasmé, qui idéalement s'accorde avec les prises de position sociales énoncées et à l'optimisme festif d'une narratrice qui répond au nom de « Mary » (« La morue », « Arrête donc Mary ») ou de « ma tante Édouard » (« La Côte-Nord »).

### *Le récit incorporé*

Dans « La cuisinière », elle présente son personnage de « belle cuisinière » en disant d'elle qu'« [e]lle soigne ses troupeaux comme une belle bergère ». Par une entrée en matière dans laquelle elle promet une fois de plus « quelques mots » et présente brièvement le personnage de la cuisinière, elle annonce à l'auditoire la venue d'un récit, qu'elle incorpore à la structure de sa chanson, par le rythme musical traditionnel, la rime, le découpage en couplet et en refrain, particularités formelles et musicales propres au genre chansonnier. De manière générale, chaque couplet accueille un mini-récit ou une anecdote faisant partie d'une plus longue histoire relatée par la chanson en entier. Chaque couplet est encadré par le refrain, porteur d'une leçon sur un comportement à adopter devant une situation particulière. Ce dernier intervient entre chaque strophe pour structurer le récit, mettre en évidence chaque épisode et clore la chanson sur une morale. Dans « La cuisinière », l'auteure valorise la beauté, le travail et le dévouement de la cuisinière et la compare à la bergère, dans un écho au genre de la pastourelle. Le lien entre la chanson de La Bolduc et la scène pastorale est soutenu par chaque couplet, qui accueille l'arrivée de différents courtisans venus visiter la cuisinière, à la manière des chevaliers des pastourelles ou semblablement à un conte de princesse qu'elle aurait adapté à un contexte rural canadien-français. La chanson met en scène une narratrice qui promet un récit, présente la cuisinière dans le premier couplet et transforme chacun des quatre couplets suivants en des mini récits racontant l'arrivée d'un prétendant, chaque fois suivi du refrain « Hourra! pour la cuisinière! ». Ce refrain

s'annexe à la symbolique du combat, puisque la chansonnière célèbre entre chaque couplet, la victoire de la cuisinière sur ses prétendants, qu'elle choisit bien et dont elle sait se défaire lorsque ceux-ci lui déplaisent. Les mini-récits s'incorporent à la structure de la chanson et la cuisinière l'emporte toujours. En somme, le ton, le rythme et le sens de l'histoire sont transformés par différents traits de composition propres à la chanson, tels que la répétition de la morale dans un refrain qui encadre les épisodes, la turlute, la présence d'une narratrice « autobiographique » dont on entend la voix et qui livre des récits brefs et anecdotiques, le tout s'adaptant aux trois minutes allouées pour l'enregistrement de la chanson.

Dans «La cuisinière», le premier amoureux séduit davantage que tout autre : « Il se présente un amoureux avec des belles manières / Il était si gracieux en faisant sa prière / Son p'tit cœur débat pour le mien, pis le mien débat pour le sien / Pis le sien pour le mien, pis le mien pour le sien / Hourra! pour la cuisinière! ». Dans ce couplet, le charme de l'homme résulte de son savoir-vivre, de sa grâce et de sa foi religieuse, valeurs accolées à la morale catholique des années 1930. Le rapprochement avec le genre pastoral est intensifié par l'impression de naïveté heureuse qui se dégage de la répétition des mots « mien » et « sien », qui désignent les cœurs des amoureux battant la chamade en écho. L'amour ressenti pour le premier amoureux est lié à ses qualités morales et justifie le dédain de la cuisinière envers les trois autres prétendants de la chanson, dont les défauts ne tardent pas à sourdre. Les quatre couplets présentant l'arrivée d'un prétendant débutent tous par l'anaphore « Il se présente un amoureux ». Ce procédé crée une symétrie entre chaque couplet et amplifie l'impression que l'entrée des courtisans chez la cuisinière est une histoire qui recommence sans cesse. Ceci rapproche la ballade d'une chanson courtoise ou d'un conte de fée « ruraliste », chaque homme évoquant le chevalier venu demander les grâces de la princesse, reine du foyer et des chaudrons dans ce cas-ci. La cuisinière accueille toute une série d'hommes chez elles et il y a une ambivalence sexuelle quant au rapport de la cuisinière à son

« troupeau », bien que la cuisinière repousse les indiscrets et les malpropres et vante les mérites des hommes pieux. Cette ambiguïté est accentuée par le fait qu'alimentation et sexualité sont souvent jointes dans son répertoire : « Oh! des beaux becs, des pincettes... turlute / Mais fricassons-nous! / Ah! que j'aime ça quand ça s' fricasse! » («Fricassez-vous»), « T'as donc beau bec sucré » (« La bastingue ») ou « Ton amour ma Catherine est meilleur qu'un citron vert » (« Ton amour ma Catherine »). L'auteure n'aborde généralement la sexualité que de manière distanciée, au second degré. Pour parler de sensualité, l'auteure recourt constamment à la ruse de parler des plaisirs de la table, symbole de jouissance qui s'intègre facilement à ce personnage de cuisinière abondamment courtisée.

La structure de la chanson pourrait se résumer de la sorte : présentation de la cuisinière, exposition du contexte de séduction amoureuse (« Pas bien loin dans les environs, on verra passer des garçons / Des grands et des p'tits, des gros et des courts, des noirs et des blonds »), arrivée de l'amoureux idéal, puis de trois amoureux non souhaitables pour la cuisinière. On se retrouve ici dans une histoire qui contient une morale : mieux vaut donner son attention aux hommes pieux aux « belles manières » plutôt que de se laisser charmer par les basses flatteries d'un amoureux susceptible de vices. La narratrice suggère aux femmes la prudence en matière de relation amoureuse. Le mariage est vécu en tant qu'engagement pour la vie, pour le meilleur et pour le pire, et exige la justesse de jugement de la jeune femme devant ses prétendants, afin de choisir le « bon ». Les trois derniers courtisans (un ivrogne, un malpropre, un indiscret) sont présentés à la manière d'êtres à fuir, par le discours direct de la cuisinière. La narratrice évoque les mots de la cuisinière en passant directement de sa narration à la troisième personne du singulier au discours rapporté de la cuisinière : « Il se présente un amoureux mais tout couvert de crasse / Il n'avait tellement épais j'y voyais pas la face / Je lui dis : « Pousse-toi mon vieux, sors d'ici vilain paresseux / Va t' laver les yeux je peux trouver mieux. » / Hourra! pour la cuisinière! » La

virulence de la cuisinière qui vise à faire fuir l'homme indésirable est caractéristique du caractère frondeur de la narratrice, qui teinte les propos de la cuisinière de sa propre verve populaire. Le cri d'acclamation « Hourra! » exalte l'apologie du discernement et de la défiance féminine en amour. Par cette exclamation, la narratrice applaudit l'amour de la cuisinière pour un homme jugé moral et juste. La présence du refrain transforme le sens de l'histoire, car la narratrice intervient personnellement entre chaque scène pour féliciter son personnage dans une exclamation d'enthousiasme caractéristique de la nature joyeuse des refrains composés par Mary Travers. En conséquence, les récits enchâssés sont marqués par la forme de la chanson et c'est le refrain qui formule à plusieurs reprises au cours de la pièce, entre chaque mini récit de l'arrivée d'un prétendant, la morale de l'histoire.

### **Focalisation et niveau de narration**

La Bolduc crée une narratrice autodiégétique qui est directement impliquée dans l'univers du récit à titre de protagoniste. Le « je » est le plus souvent l'objet de sa propre narration, en tant que personnage principal qui raconte son histoire et celle d'autres gens de son entourage, pour commenter leurs actes, tel qu'elle le fait par exemple dans le refrain de « La cuisinière ». La narratrice donne des renseignements sur sa vie à travers ce que le foyer d'informations de la focalisation laisse voir au public : indications sur son milieu d'origine, sa famille, sa vie d'artiste, d'épouse, de mère et de ménagère. À ce titre, il y a lieu de parler de dédoublement du « je ». Cette volonté de partir de soi pour expliquer les conséquences de la crise témoigne d'un désir de se dire à l'autre et de dire l'autre à travers soi. La vie relatée de la chansonnière fait office de moteur créatif, mais décrit uniquement ce que l'auteure considère pertinent pour son œuvre. Ces références autobiographiques mènent à une réinvention de soi dans la fiction.

### *Un point de vue sur le Canada français de la crise*

La focalisation montre de quel point de vue parle la narratrice dans son œuvre, selon qu'elle adopte la focalisation zéro, interne ou externe. Dans les mini-récits, elle décrit sa perception du monde à l'intérieur de limites spatio-temporelles très précises. Des délimitations géographiques cernent la vision de la narratrice à la manière d'œillères et dirigent son point de vue vers le village de la Gaspésie natale, l'appartement montréalais ou un lieu public choisi, tel la rue, le marché, l'église ou la scène de spectacle. Les récits ne se rapportent pas à des réalités universelles, mais sont essentiellement restreints à la région, au voisinage et à la famille. Dans la généralité des cas, ce temps du récit se situe dans les années de crise dont elle parle abondamment. Elle s'intéresse à des sujets du présent, mais raconte de temps à autre des récits de l'« ancien temps ». Lorsque la chansonnière aborde la situation de la « grande dépression » qui touche le monde, elle décrit cette réalité par le biais de récits anecdotiques familiaux. C'est le cas dans « Ça va venir découragez-vous pas », où la misère et la faim s'incorporent à un récit des tracas et des incidents vécus au quotidien par une femme dont le mari est chômeur.

Elle adopte un point de vue de focalisation interne. Le point de vue n'est pas omniscient, on ne voit que ce qui fait partie du monde de la narratrice, à partir de son point de vue personnel de femme d'un milieu pauvre qui se tient au courant de l'actualité. La focalisation interne dans ses compositions présente une narratrice qui ne sait rien d'avance et qui émet des hypothèses sur l'avenir. S'inscrivant dans l'actualité réelle, le sujet narratif n'en sait pas plus que ses allocutaires, son goulot d'information étant le même que celui des auditeurs : la radio, les journaux, les oui-dire, etc. Cependant, elle exprime sa subjectivité par des présupposés idéologiques qui reconduisent les idées du Parti conservateur, réclament des droits pour les



travailleurs canadiens-français, valorisent l'attente passive à un retour à la normale de l'économie nationale et l'optimisme.

### *Temporalité*

Le point de départ de la chronologie des mini-récits de la chansonnière se situe dans une antériorité positive. La narratrice raconte une histoire après qu'elle est entièrement terminée ou parle de son quotidien dont elle envisage qu'il est pleinement en accord avec le passé. Les narrations ultérieure et simultanée sont les deux formes privilégiées de temps de narration. Il n'y a pas en effet de récits antérieurs ou prospectifs chez La Bolduc, seul le passé et sa poursuite dans le présent l'intéressent. L'ultériorité se situe soit dans la jeunesse de la narratrice, au temps où elle vivait à la campagne, soit dans une peinture idéale d'une campagne actuelle où l'on vit encore à l'ancienne. L'« ancien temps » tient lieu de période symbolisant plus ou moins l'époque d'avant la révolution industrielle et l'urbanisation. Son discours dithyrambique sur cette époque supposément bénie de la culture et de la vie canadienne-française s'exalte dans les expressions « ancien temps » et « bon vieux temps », qui sont teintées d'un regret persistant à l'égard de l'écoulement des jours et du changement. Le ton de la musique et de la chanson insiste sur sa déception envers les temps modernes en regard d'un passé qu'elle considère plus chaleureux, voire plus humain. Dans « Nos braves habitants », elle s'adresse aux villageois pour leur dire : « Quittez jamais vos campagnes pour venir rester à Montréal » et vante le mode de vie agricole qui, dans son univers fictif, échappe totalement à la crise : « Nos habitants sont contents de voir arriver l' printemps / Avec leur femme et leurs enfants s'en vont travailler aux champs / De l'orgueil il y en a pas, ah! mais parlez-moi donc d' ça / Quand l'hiver est arrivé ils ont quelque chose pour manger ». Du printemps à l'hiver, les habitants sont représentés heureux et prospères. Ils n'ont pas à se soucier des fluctuations du marché, mais uniquement du temps qu'il fait, du

cours des saisons. La désignation « habitants » ne se veut pas péjorative, elle ne qualifie pas les cultivateurs d'hommes rustres, mais de pionniers qui sont un motif de fierté nationale : « C'est avec ces gens-là qu'a prospéré le Canada ». Cette vie d'antan est idéalisée et glorifiée, dans un chant qui rend hommage aux anciens Canadiens français et les propose à l'admiration générale. Dans son répertoire, tout ce qui apparaît appartenir au passé ou être issu de lui est présenté positivement. Le but de cette présentation méliorative du passé est de rassurer le public : malgré la crise, les valeurs et les idéaux vantés par les discours dominants sont stables.

### **Types de chansons, types de récits**

Dans le répertoire de La Bolduc, il existe différents types de chansons, dans lesquels le récit et la narration interviennent différemment, selon que la narratrice évoque une histoire drôle, invite son public à la danse, parle de l'actualité ou de son propre quotidien. Il est essentiel d'analyser la question de la narration dans la chanson anecdotique, autobiographique et d'actualité, afin de connaître les diverses manières dont La Bolduc raconte ses histoires.

#### ***La chanson anecdotique***

Les chansons anecdotiques commencent souvent par l'utilisation de l'imparfait ou du passé composé, pour ensuite passer au présent de l'indicatif afin de décrire des anecdotes ponctuelles qui arrivent aux personnages, comme c'est le cas dans « Ah! C' qu'il est dont slow Ti-Joe ». Dans cette chanson, la narratrice présente d'abord ses protagonistes : « J'avais une petite cousine elle s'appelait Ernestine / Quand son ami v'nait veiller il faisait rien que turluter ». Elle poursuit la chanson par des anecdotes entourant ce couple où l'homme lunatique et couard surnommé Ti-Joe n'occupe pas les fonctions de protecteur et de pourvoyeur attendu par Ernestine et par la chansonnière. Cette idée est la base du récit anecdotique comique. Chaque couplet débute par des

déictiques temporels tels que « l'autre jour » ou « quand », qui introduisent chaque nouvelle anecdote et qui annoncent un changement de temps pour chaque couplet, lequel décrit chaque fois une autre mésaventure. Les anecdotes sont racontées dans un ordre chronologique et le temps du récit développe une sorte de cycle, où les événements s'enchaînent les uns aux autres pour témoigner de l'importance d'un passé qui est maître. Les faits du passé se renouvellent de manière immuable, à la manière du cycle des saisons, et elle chante en quelque sorte le retour de l'« ancien temps ».

La chanson anecdotique est souvent basée sur les aventures de personnages fictifs qui se situent dans le passé de la narratrice. Ces protagonistes peuvent être membres de la famille de la narratrice (« J'avais une petite cousine »), voisin ou ami :

Mon amie qui s'est mariée, il y a quelques années / Elle vous a un petit mari ah!  
 Qu'il est toujours sorti / Turlute... Il va la faire mourir c'gars là / [...] / Elle l'a  
 pris bien trop joli c'est un petit oiseau de nuit / Si j'avais un gars comme ça vous  
 m'verrez r'trousser les bras / Turlute... Y m'frait pas mourir c'gars-là! / On le  
 voit se promener sur le parc Lafontaine / Avec des jeunes poulettes minces  
 comme des épinglettes / [...].

Cette chanson débute par cinq couplets qui décrivent le mari comme un « oiseau de nuit », qui flâne dans les parcs avec de « jeunes poulettes » et s'installe sur les bancs en grignotant des « peanuts » et savourant de la « crème glacée » tandis que son épouse l'attend à la maison. L'histoire se passe « il y a quelques années » et concerne une « amie » de la narratrice. Chacun des cinq premiers couplets apporte un nouvel élément de description du mari « trop joli », alors que les trois derniers couplets s'appliquent à narrer l'arrivée de policiers au parc Lafontaine, qui trouvent le mari infidèle suspect, ce qui a pour effet de faire fuir ce dernier. Les événements s'enchaînent chronologiquement, à l'instar d'une petite histoire ou d'une blague, en revenant sur un refrain qui exprime l'idée que le mari va « faire mourir » sa femme s'il ne cesse pas ses activités de noctambule. L'habitude du mari de flâner dans les parcs évoque une ambiance

nocturne par la formule « oiseau de nuit » et le terme « jeunes poulettes » est un euphémisme pour désigner des prostituées, l'expression s'indexant sur une suite métaphorique réservée aux oiseaux (le mari « [disparaît] comme un oiseau dans la rue Papineau »). Par analogie, ces allusions ornithologiques rappellent aussi des termes tels que « poule de luxe » ou « grue ». Oiseau de malheur pour la femme demeurée à la maison, drôle d'oiseau pour les policiers, le mari n'est qu'un oiseau de passage à la maison et la chanson anecdotique intervient ici pour justifier la colère des femmes contre les maris volages. Dans ces conditions, le but de la chanson anecdotique est souvent de proposer une morale ou de jeter une accusation exprimée dans le refrain (« Il va la faire mourir c' gars-là! », suivi de « Y m' f'rait pas mourir c' gars-là »). La femme cocue est encouragée à rouer de coup le mari infidèle (« Si j'avais un gars comme ça vous m'verrez r'trousser les bras ») et à se défendre contre celui qui « va la faire mourir ». L'aboutissement de la chanson anecdotique est généralement lié au contenu du refrain qui clôt chaque ballade et qui prend la forme d'une leçon sur un comportement à adopter dans une situation particulière.

### ***La chanson autobiographique***

Pour sa part, le « récit de vie » relate des épisodes du passé et du présent de la narratrice. Elle raconte la pauvreté de sa jeunesse et celle de sa famille pendant la crise (« Y' a longtemps que je couche par terre » et « Ça va venir découragez-vous pas »), elle glorifie sa Gaspésie natale (« La Morue », « La Gaspésienne pure laine »), dépeint avec humour différents incidents ponctuels qui lui sont arrivés (« Les agents d'assurances », « Le propriétaire », « Les souffrances de mon accident »), parle de son métier de chansonnière populaire (« La chanson du bavard », « La Côte-Nord ») et de ses enfants (« Bien vite c'est le jour de l'an »). La vie est une histoire pleine de rebondissements et de leçons à tirer. Les chansons autobiographiques conservent aussi l'idée

d'une évolution chronologique du début à la fin de la chanson et d'une morale à tirer. « La Côte-Nord » décrit par exemple les tournées de spectacles de la chansonnière et les ragots entourant sa vie hors de l'ordinaire (« On m'a fait passer pour morte et aussi emprisonnée »). La chanson commence par des détails temporels sur la tournée (« Depuis l'hiver dernier j'ai fait (e) plusieurs contrées »), puis la narratrice passe dans les autres couplets au récit humoristique de la traversée houleuse du fleuve Saint-Laurent vers la Côte-Nord (« J'ai traversé la Côte-Nord j' me suis fait brassé le corps / [...] / J'ai attrapé le mal de mer que j'en voyais pas clair / Les poissons que j'avais mangés n'ont profité pour se sauver »). Cette manière de se raconter rapproche les chansons autobiographiques des chansons anecdotiques, par l'insignifiance de certains épisodes relatés, ainsi que cela s'observe dans la description du vomissement en mer, caractéristique d'un humour qui se plaît à faire foisonner les renversements du bas vers le haut, dans un esprit vaguement carnavalesque. Elle multiplie les références comiques à son propre personnage et construit une poétique qui dédramatise les petits et les grands problèmes de la vie.

### ***La chanson d'actualité***

Il existe un principe de concomitance entre ce que dit la narratrice et ce qui se dit et se passe dans la société. La chansonnière parle d'actualité dans le but de toucher directement l'auditeur avec un sujet connu. Le présent au temps de la crise et des avancées technologiques du début du siècle inquiète et pique la curiosité. La radio, l'automobile et le dirigeable R-100 sont exposés en guise d'objets singuliers qui attirent l'attention en raison des nouvelles possibilités qu'ils offrent dans la vie courante. Le futur constitue le temps par excellence de l'incertitude et la chansonnière ne l'évoque dans son discours que pour rassurer son public sur les demains de la crise (« Ça va venir découragez-vous pas ») en insistant sur une prospérité nationale qu'elle lie à la famille, l'agriculture et la religion catholique. Subséquemment, le passé et le présent se calquent sur le

« bon vieux temps » qui s'impose à l'intérieur des mini-récits, dont plusieurs se déroulent à la campagne, dans un monde de tradition. En somme, le passé et le présent fusionnent, ce qui s'exprime à travers la certitude que l'« ancien temps » devrait gouverner le présent, même si la peur du changement et les affres de l'inquiétude quant à l'avenir préoccupent la narratrice. Elle donne son opinion sur des réalités du quotidien dans ces chansons et fait découvrir au public la manière moraliste dont elle pense son époque. L'expression « depuis quelque temps c'est effrayant », présente dans plusieurs chansons, dramatise son appréhension devant les transformations de la société de l'entre-deux-guerres. Cette expression se retrouve entre autres dans « Sans travail » (« Depuis quelque temps c'est effrayant, on se plaint du gouvernement ») ou « La lune de miel » (« Mais Mesdames depuis quelque temps vous changez c'est effrayant »). Elle traduit un jugement éthique négatif sur les nouvelles réalités du présent. Le changement, qu'il soit idéologique ou culturel, est dès lors donné pour étrange, voire dangereux.

### **« La Morue » : analyse narrative**

#### ***Origine et identité***

« La Morue », chanson à tendance autobiographique où la chansonnière rappelle ses origines gaspésiennes, représente de manière exemplaire ce que sont les mini-récits enchâssés dans l'art de La Bolduc. Le choix d'analyser cette chanson repose sur le fait qu'en plus d'être autobiographique, elle traite d'une question d'actualité (l'exode rural) et recense plusieurs anecdotes, ce qui en fait une chanson représentative du répertoire. Le titre reprend le premier nom commun utilisé dans le refrain et évoque à lui seul la Gaspésie et une de ses activités

économiques principales à l'époque : la pêche<sup>5</sup>. Le déterminant « La » laisse penser ce terme comme un surnom que se donne la chansonnière, afin de signifier qu'elle incarne la femme typique de son milieu gaspésien. Conséquemment, le titre propose une métaphore où la morue et La Bolduc sont incorporées à la Gaspésie, laquelle est évoquée de façon méliorative tout au long de la pièce. L'usage du surnom est caractéristique de ses personnages, lesquels sont des types qui incarnent un défaut ou une excentricité particulière. Le « je » représente ici la Gaspésienne typique et s'adresse dans le refrain à un « vous » qui désigne ceux qui ne demeurent pas en Gaspésie et qui seraient susceptibles de vouloir y aller.

Le refrain, morceau central de la chanson, doit être analysé d'abord : « D' la morue, des turlottes pis du hareng / Des beaux petits gaux, du flétan, des manigaux / S'il y en a parmi vous qui aimez ça / Descendez à Gaspé vous allez en manger ». L'énumération alimentaire qui introduit ce refrain de quatre vers est une figure très fréquente dans son répertoire. Dans sa volonté d'afficher un fort optimisme pour répondre à la demande de chansons comiques et à ses contrats de disque où elle s'engage à créer des chansons drôles, elle décrit l'abondance et la richesse des produits du terroir (c'est aussi le cas dans « Le commerçant des rues »). Le plaisir d'énumérer les denrées alimentaires valorise les produits locaux et des métiers qui leur sont arrimés (pêcheur, cultivateur, cuisinière, etc.), mais sert aussi à montrer les tâches de la ménagère

---

5. Dans leur *Histoire de la Gaspésie*, Jules Bélanger, Marc Desjardins et Jean-Yves Frenette insistent sur l'importance des activités maritimes traditionnelles dans l'économie de la région. Ils déterminent que la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle marque « l'apogée de l'industrie de la morue séchée ». La pêche principale et traditionnelle en Gaspésie est la pêche à la morue, qui se double des pêches secondaires du saumon, du hareng, du maquereau, du capelan, du lançon, de l'éperlan, de la truite et de différents mollusques et crustacés. Le retard technologique et commercial des pêcheries crée une crise dans le secteur morutier dès 1880 jusqu'en 1920, exception faite des quatre années de la Première Guerre mondiale. Malgré ce qu'en dit La Bolduc, la « grande dépression » touche ce secteur d'activité : « La crise économique de 1929 frappe durement les régions qui connaissent déjà des problèmes structurels de développement. Partout dans la péninsule, le marasme s'installe. Sur le littoral nord, pour comble de malheur, la pêche fait complètement défaut en 1930. Le Canadian International Paper Company ferme son usine de Sainte-Anne-des-Monts et ne fait plus chantier. Même paralysie pour l'Anticosti Corporation. À Chandler, c'est la misère. Plusieurs tentent leur chance dans l'aventure colonisatrice, mais la plupart ne doivent leur subsistance qu'à l'aide gouvernementale. Les menus se limitent de plus en plus à la soupe aux pois et au lard salé. Pour un grand nombre de Gaspésiens, vivre occasionnellement des secours de l'État devient une réalité qui se perpétue par la suite. » (*Histoire de la Gaspésie*, Montréal, Boréal express, 1981, p. 543.)

qui sont liées à la table (achat des produits, prévision des menus, cuisine, etc.). La chansonnière utilise des termes génériques reconnus dans le français standard et des régionalismes gaspésiens qui accentuent la couleur locale de la chanson. Ceux-ci ne désignent pas des poissons tels que la « morue » et le « hareng », mais se rapportent au travail du pêcheur et de la cuisinière. Le terme « turlutte » (avec deux « t ») se rapporte à un grappin fixé à une tige de plomb destiné à prendre le poisson, mais le mot fait aussi allusion à la pratique musicale issue de la *mouth music*, la turlute, marque de commerce de la chansonnière. Le chant et la Gaspésie des pêcheries sont apposés par cet homonyme. Les « gaux » font référence à l'estomac de poisson qu'on apprête en Gaspésie : il s'agit d'une recette. Les « manigaux » (manie-gaux) sont des gants coupés aux doigts dont se servent les pêcheurs. La valorisation de la région gaspésienne se fait par le biais de la richesse de ses produits et de la fierté éprouvée par la narratrice envers les travailleurs gaspésiens. La ville de Gaspé, située à l'extrémité de la péninsule, devient un endroit où l'on se délecte de bonnes choses à profusion et qui échappe à la pauvreté des grandes villes où l'on mange du « pain sec » et où les gens sont si affamés qu'ils ont « l'estomac ratatiné » (« Ça va venir découragez-vous pas »)<sup>6</sup>. Mis en relation avec les diverses descriptions misérabilistes des réalités montréalaises qu'on retrouve dans l'ensemble du répertoire, cet imaginaire de la table gaspésienne est chanté et célébré en opposition à la famine urbaine. Dans les chansons, cette région symbolise la terre d'abondance, un refuge fabuleux, quasi légendaire, où tout n'est que fête, plaisir et exubérance alimentaire.

---

6. Elle donne ici une image idyllique de la Gaspésie, bien que l'auteure et sa famille n'y aient connu que la pauvreté, depuis la famine de 1886 qui a durement touché ses parents. Dans *La Bolduc : la vie de Mary Travers*, David Lonergan affirme : « En une semaine les familles de pêcheurs sont acculées à la famine. Pour la première fois, la Gaspésie fait la manchette de tous les journaux de la province. Le curé et les élites des paroisses lancent un vaste mouvement de solidarité, des collectes sont organisées dans tout le Québec. » (p. 12-13). Mary Travers Bolduc a eu l'occasion de constater à maintes reprises la persistance de la misère dans les foyers gaspésiens au cours des années 1930 et se donne un devoir d'améliorer l'image de la Gaspésie, reconnue depuis longtemps comme région pauvre.



### *Une Gaspésie de l'«ancien temps»*

Pour les besoins de la démonstration, il importe d'analyser le récit lui-même et de résumer l'action de chaque strophe, en débutant par celles qui rappellent le passé gaspésien de la chansonnière. Dans le premier couplet, la narratrice se présente de manière familière en se nommant « la petite Mary », puis désigne immédiatement son lieu de naissance, de manière à le faire paraître comme un endroit éloigné : « dans l'fond de la Gaspésie ». Cette cartographie vague dépeint la Gaspésie en une zone limitrophe, située à la frontière du pays, loin de la grande ville et près du fleuve nourricier. Le « fond » évoqué dispose l'espace gaspésien en creux, à l'image d'un « trou », une niche tranquille et isolée, vers laquelle on descend, suivant le courant du fleuve, pour aboutir à un refuge contre l'âpreté du monde. La dévalaison dans ce « fond » n'évoque aucunement l'univers dantesque de la descente vers les abîmes, mais suggère plutôt un passage vers une caverne à l'écart du monde, dans un trou perdu, un petit village retiré, dont l'attrait pittoresque permettrait de renouer avec l'« ancien temps » et d'oublier la société actuelle. Chez La Bolduc, la Gaspésie est un lieu idéal imaginaire, un Eldorado. La chansonnière est attirée vers ce « trou » et veut que son auditeur descende avec elle en Gaspésie. Tel Ulysse songeant constamment à son retour vers Ithaque, la narratrice devenue Montréalaise malgré elle a le mal du pays et se souvient avec regret du temps céleste et du paradis perdu de sa Gaspésie natale.

Cette présentation du lieu de naissance est suivie d'une remarque humoristique sur le poisson, nourriture fréquemment mangée par la narratrice. Dans la Gaspésie qu'elle chante, la nourriture ne manque jamais, même en période de crise. La région gaspésienne est une corne d'abondance où la fécondité s'unit à la richesse de la terre et de la mer. Le poisson qu'elle consacre, emblème de sa région natale et de son activité économique (et qui figure sur plusieurs armoiries des villes et villages de la région), est intégré au corps de la chansonnière : « Du poisson j' vous dis que

j'en ai mangé / Qu'il m'en est resté des arêtes dans le gosier ». Ces deux vers insistent sur l'union symbolique entre la morue et la chansonnière, puisqu'elle chante à gorge déployée tout en portant dans son gosier l'arête des poissons mangés. En quelques sorte, son corps et son esprit sont modelés par son passé gaspésien. L'allitération en « m » et « r » dans les mots « morue » et « Mary » fait de ces deux termes des paronymes. La paronomase exalte le lien organique qui unit la chansonnière au poisson, elle devient elle aussi symbole consacré de la Gaspésie. Cette animalisation humoristique montre que la narratrice continue à porter en elle ses origines gaspésiennes, qui se perçoivent jusque dans sa voix et son accent, à l'avenant de son rang social. Elle appuie d'ailleurs avec entrain son fort accent et sa voix nasillarde sur les mots « D'la morue » au début du refrain.

Le second couplet se rattache à la situation d'énonciation d'une chansonnière désormais Montréalaise (« Il y a bien longtemps qu' j' suis partie de d' là »), tout en insistant sur le fait que ses souvenirs de Gaspésie la suivent toujours (« Jamais de la vie j'pourrai oublier ça »). La Gaspésie espace du passé, des racines et des origines, aurait de la sorte formé pour toujours l'identité subjective. Cette association est scellée par la remémoration de souvenirs agréables. Elle se rappelle avec joie un ami de jeunesse surnommé « Germain l' foin », parce qu'il « avait la tête comme une brosse à plancher ». Ici, tout comme dans bien des chansons de Mary Travers, les personnages sont dépeints par le biais de quelques particularités physiques comiques, qui alimentent la drôlerie des scènes décrites. L'exagération caractéristique des histoires de pêche, dans lesquelles on prend généralement plaisir à augmenter la grosseur des prises, est reportée ici sur le personnage, qui mesure « 7 pieds ». Ce corps immense et ridicule fait tout l'intérêt de la description, puisque c'est principalement de l'apparence de Germain l' foin dont il est question et du fait que la narratrice le fait « danser pour une chique de tabac ». La description se soutient ainsi d'une hypotypose, puisqu'elle s'anime par le biais de personnages d'antan. La Gaspésie est

représentée en pays de géant et de fiers-à-bras, dont la narratrice fait partie, elle qui se dit une force de la nature, qui n'hésite pas à frapper les gens qui la dérangent (voir « Si je pouvais tenir Hitler » ou « Arrête donc Mary »). En outre, Germain l'foin entre dans l'univers folklorique de la chanson par la danse qu'il exécute et confirme la fonction de célébration conférée à la musique, qui, dans ses origines irlandaises (musique) et canadiennes (paroles), rappelle l'origine familiale irlandaise et acadienne de la narratrice autobiographique. La musique et le genre de la chanson permettent d'insérer les anecdotes personnelles racontées dans l'histoire familiale et culturelle de la narratrice.

### *Montréal-misère*

La seconde moitié de « La Morue » porte sur l'exil loin de la Gaspésie. Le départ du foyer familial et du lieu d'origine est lié à la « peur » ressentie par la narratrice à l'intérieur des « chars [partant] pour Matapédia », dans lesquels un « p'tit nègre qui bégayait » vient s'asseoir près d'elle<sup>7</sup>. La narratrice abandonne à regret un monde reculé, un univers rural à l'image de l'« ancien temps » pour embarquer dans un train, qui symbolise le changement et la modernité. Le transport ferroviaire aurait tout aussi bien pu illustrer le départ de la Gaspésie comme la sortie d'un isolement séculaire, mais l'auteure arrime le chemin de fer à une symbolique de la solitude, de la perte de repères et de l'exil. La jeune fille qui n'a pratiquement jamais quitté son village natal a peur de l'étranger et de l'étrangeté de la situation, elle qui voit et prend un train sans doute pour la première fois. Le récit insiste sur la notion de passage, celui de la Gaspésie à la ville, mais aussi de la fille à la femme. À partir de ce moment, ne seront décrits que des lieux de transit : le

---

7. Dans d'autres transcriptions, entre autres dans *La Bolduc : 72 chansons populaires* de Philippe Laframboise, on écrit plutôt « un p'tit nain qui bégayait ». Dans un cas comme dans l'autre l'homme est perçu comme un être différent et c'est son étrangeté qui effraie. Il va sans dire que les personnages du « p'tit nègre » et du « nain » traînent avec eux des imaginaires et des préjugés différents.

chemin, le train et le restaurant chinois. Ces endroits nouveaux où la narratrice ne fait que passer contrastent avec l'impression de familiarité et d'hospitalité présente dans la Gaspésie qu'elle imagine. L'inquiétude est causée par les lieux nouveaux, mais aussi par la peur de l'homme qui lui fait des avances, l'obligeant à se tenir sur ses gardes et à devenir subitement autonome, adulte. Ce sentiment de crainte est amplifié par le bégaiement imité dans la reprise du discours direct : « Bon bon bon bon bonjour ma jeune fille / Cherchez cherchez cherchez-vous un petit mari? » Sur un ton enjoué, la chansonnière reproduit le bafouillage de l'homme dans une visée comique, tout en le présentant comme un danger pour la jeune fille qu'était naguère la narratrice. Le passage prend la forme d'une mésaventure dont maintenant elle peut rire, avec le recul du temps. En accord avec le plaisir qu'elle trouve dans l'hyperbole et dans le langage imagé, la chansonnière exprime sa frayeur en ces termes : « Voilà-t-y pas la peur (e) qui m'a pris / J'ai sapré le camp à travers du châssis ». Le ridicule de l'image de la jeune fille sautant par la fenêtre s'ajoute aux *impedimenta* du voyage, si bien que la chansonnière affirme au sixième couplet en avoir perdu la faim : « J'avais pas mangé tout le long du chemin / La peur que j'avais eue m'avait ôté la faim ». Ceci marque un contraste clair entre son appétit gourmand pour les poissons au début de la chanson et dans le refrain décrivant la Gaspésie, et cet état de stupeur qui la coupe de son milieu, qui lui enlève son appétence d'antan. Cette opposition entre la campagne lieu d'abondance, et la ville espace de la disette et de la pauvreté, est constante dans son œuvre. Tout en faisant rire, le récit personnel appuie des idées ruralistes, que le comique des scènes maquille et naturalise tandis que l'identité gaspésienne est glorifiée sous une forme pittoresque.

### ***Déracinement et identité***

Le récit se clôt sur le thème du dépaysement : la narratrice se rend dans un restaurant chinois où elle ne peut ni lire le menu ni communiquer avec les employés ; elle a faim, car elle n'a pas

mangé tout le long du voyage. Elle fait face à un Chinois avec lequel elle n'arrive pas à parler. Cet échec met l'accent sur l'expression du sentiment de solitude ressenti par la chansonnière dès son arrivée dans une ville dont elle ne maîtrise pas les codes et où l'ambiance n'est plus du tout celle de la fête populaire où elle faisait danser ses amis. Pour la narratrice, la ville c'est du chinois : l'espace urbain s'avère inintelligible, obscur. Dans un univers inconnu, la chansonnière décide d'emprunter caricaturalement le parler de l'autre : « Chin'Chine chin' macawou pis macawouine ». Cette parodie de la langue chinoise reprend les sonorités du mot « Chinois » et souligne à nouveau le bégaiement, qui contamine invariablement le parler de l'étranger, avec qui la communication est problématique. Cette imitation linguistique est dévalorisante par son rappel de l'expression familière et péjorative « chinetoque » et par la raillerie qui se profile dans la répétition « Chin' Chine chin' ». Les mots « macawou » et « macawouine » prennent l'apparence de noms communs, l'un masculin, l'autre féminin. Leur conformation rappelle celle du mot macaque, désignant une espèce de singe asiatique ou un adjectif dépréciatif qualifiant une personne laide. Cette caricature moqueuse du parler chinois comporte des traces d'irrévérence, de rejet et d'insolence, qui laissent percer certains préjugés sociaux du temps envers les immigrants. Cette formule dans laquelle elle lie des signifiants sans signifiés à une conjonction de coordination française populaire (« pis ») indique que la chansonnière s'approprie cet idiome, qu'elle appuie de mimes adressés au cuisinier, lequel comprend exactement ce qu'elle désire et lui apporte de la soupe aux pois, du beurre et du pain. L'incongruité entre le langage irraisonné et son effet, entre le restaurant chinois et son menu typiquement canadien-français (menu du pauvre, soit dit en passant), permet de considérer la drôlerie de la scène sous l'angle de l'absurdité, mais aussi sous celle d'une absence de compréhension entre étrangers soudainement rétablie par le cri du ventre.

## *Synthèse*

Les chansons de La Bolduc reposent sur la mise en place de mini-récits dont le but est de réconforter et d'amuser le public canadien-français pendant la crise. Sa voix soutient le moral des gens pendant les années noires de la « grande dépression » et égaye les chômeurs en les transportant musicalement dans le passé des veillées canadiennes-françaises. La narration et tous les procédés littéraires mis en œuvre tendent à faire rire (énumération, hyperbole, surabondance du cliché, accumulation, parodie, etc.). La chansonnière prend pour point de départ la macro-société québécoise des années 1930, puis la réinterprète pour indiquer qu'il existe un remède tout trouvé au mal social, suggérant à ces auditeurs de ne pas « s'inquiéter » (« Le secours direct », « Ça va venir découragez-vous pas »), en leur poussant la chanson sur un ton gai, qui réenchante nostalgiquement la veillée. Son œuvre procède par de constantes références à un passé chaleureux et vise à faire rêver à autre chose qu'à la misère vécue au présent. L'antériorité apparaît comique, humaine et idéale, mais les grands thèmes de son œuvre sont liés à l'actualité sociale et économique. Le village tient lieu d'échappatoire à la crise et est un symbole d'espoir. L'ensemble des sujets abordés (patrie, travail, famille) le sont pour rassurer le public sur la solidité des valeurs d'autrefois ; la chansonnière s'efforce constamment de renverser l'image d'une société en perdition en racontant des histoires dont la morale réaffirme la supériorité des valeurs de la tradition. Dans son œuvre, les Gaspésiens et les Canadiens sont des survivants; les pierres d'achoppement qu'ils rencontrent confirment leur aplomb, leur intelligence et leur courage. La poétique qu'elle établit présente la réalité à la manière d'une épreuve dont on peut toujours rire puisqu'on lui survit et à laquelle on peut toujours survivre puisqu'on en rit. L'art de La Bolduc consiste à diluer les angoisses conjoncturelles en suggérant qu'aucune crise ne saurait remettre en question l'héritage dont est malgré tout dépositaire le Québec des années 1930.

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **Rhétorique, loquacité et verve populaire**

## 1

**Langue**

« Qu'on écrive dans une seule langue ou une langue étrangère, le travail d'écriture consiste toujours à transformer sa langue en langue étrangère, à convoquer une autre langue dans sa langue. On joue toujours de l'écart, de la non-coïncidence, du clivage<sup>1</sup>. »  
(Régine Robin, « La brume-langue »)

Malgré la détermination de bien des grammairiens et des linguistes à en fixer les règles et le « bon usage », la langue est foncièrement changeante : elle se renouvelle et se transforme au gré de l'évolution des sociétés et des incessants métissages culturels. Selon la variation des modes, des tabous et de la censure en matière de littérature, la langue des écrivains et des chanteurs reconduit ou conteste selon les cas les normes de la langue légitime. Comme le dit Dominique Maingueneau, « *la manière dont l'œuvre gère la langue fait partie du sens de cette œuvre*<sup>2</sup>. »

Le répertoire de Mary Travers ne mobilise pas une langue française classique et neutre. Les sociolectes populaires et paysans qu'elle utilise situent son écriture en marge de l'institution littéraire des années 1930 et cela, malgré l'importance du courant du terroir. Selon les jugements de valeur du temps, cette façon d'écrire produit un « mauvais » parler, pauvre, signe d'inculture et symptomatique du caractère rudimentaire et banal des créations artistiques populaires.

**Langue et imaginaire social**

La manière dont une langue est utilisée et valorisée est liée à la construction imaginaire des identités sociales. Par son écriture et ses interprétations, Mary Travers offre une certaine image

---

1. Régine Robin, « La brume-langue » dans *le Gré des langues*, n° 4, Paris, L'Harmattan, 1992, cité par Dominique Maingueneau, *le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Éditions Dunod, Paris, 1993, p. 105.

2. *Ibid.*, p. 104.



de la langue et de l'identité culturelle canadienne-française. Même si elle est aussi attachée à son identité anglophone de souche irlandaise, c'est en francophone qu'elle se présente au public : Mary Travers devient Madame Édouard Bolduc (disques, affiches et publicités), La Bolduc ou « ma tante Édouard » (« La côte Nord »). Au fil des chansons, elle gagne la considération de son auditoire en tant que Canadienne française typique et elle définit son personnage par cette expression qui sert de titre à une de ses chansons: « La Gaspésienne pure laine ». C'est ce créneau culturel nationaliste et régionaliste canadien-français qu'elle exploite à travers sa langue.

Le langage de Mary Travers est branché sur l'oralité populaire canadienne-françaisé par son vocabulaire et par un incessant travail phonétique (diphthongues, contractions de mots). Le rythme des syllabes chantées tend à épouser celui de la parole des causeries quotidiennes. Cette création sociolinguistique est valorisée par l'humour et la chansonnière use de toutes les ressources possibles pour parfaire l'efficacité des réparties de la narratrice : « Mon p'tit homme commence pas à t'exciter le [plema] / Si tu lèves la main sur moi j' vas faire un strike avec toi » (« Arrête donc Mary »). Dans cet exemple, le mot « plema », qui est mis entre crochets dans le recueil, désigne le bras et est commun dans la Gaspésie de l'époque. Il faut imaginer le « p'tit homme » qui s'« [excite] le [plema] » comme un être trop petit pour s'attaquer à la narratrice. La représentation du couple comique est colorée par la langue, l'homme ne fait que lever la main, mais la narratrice lui promet un *strike*, terme anglais intégré à la langue populaire, qui laisse penser qu'elle le frappera et le fera s'écrouler pareillement aux quilles lors d'un abat au *bowling*. Dans une langue pleine d'images, elle lui annonce qu'elle le battra et transpose le dialogue chanté sur une scène de combat, dans un travestissement de la chansonnière en « boxeuse », transformation qu'elle affectionne manifestement. La chansonnière est reconnue pour ne pas avoir la langue dans sa poche et multiplie les insolences dans son répertoire. Son langage sert sa répartie. Elle associe le parler populaire à un imaginaire de la force physique et rattache ce langage à l'idée d'une population de « travailleurs à bras ». Cette façon de dire est un motif de

fierté et une arme, destinée à désamorcer le sentiment de honte culturelle des classes les plus démunies de la société. Cette langue lui permet aussi de proclamer avec force caractère son idiosyncrasie; sa langue l'identifie comme une femme forte et aguerrie aux rigueurs de la vie.

Dans ses chansons, elle surutilise les ressources du français populaire — qu'on nommera quelques décennies plus tard le « joual » — multipliant les écarts phonétiques et syntaxiques propres au parler populaire canadien-français, tout en employant des termes anglais et des anglicismes. Ce faisant, elle propose un langage qui décrit un corps politique canadien-français hybride, contredisant du coup l'illusion d'une langue française unique, issue d'un corps politique unique, telle que l'a pensé Lionel Groulx par exemple. Les particularités du langage de Mary Travers témoignent d'une hétérogénéité sociale et s'opposent ainsi partiellement aux valeurs conservatrices diffusées par ses thèmes et sa poétique. L'auteure est confrontée à une « interlangue » où interagissent les divers usages du français (« plurilinguisme interne ») et les langues française et anglaise (« plurilinguisme externe »). Elle négocie à l'intérieur de ces frontières son propre espace langagier<sup>3</sup>.

### **Plurilinguisme interne**

Dans le langage métissé que La Bolduc donne à entendre s'entrecroisent des « canadianismes » francophones, du français standard, du français archaïque issu de vieilles chansons médiévales et de divers parlers propres à la région gaspésienne et à l'Acadie. Sur le plan phonétique, beaucoup de mots possèdent des sonorités semblables à celles des termes reconnus par les dictionnaires de langue française, mais ils s'en écartent légèrement pour

---

3. Nous empruntons les concepts d'interlangue et de plurilinguisme externe et interne à Dominique Maingueneau : « L'écrivain n'est pas confronté à la langue mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on pourrait appeler une **interlangue**. Par là on entendra les relations, dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres, passées ou contemporaines.[...] Cette traversée de l'interlangue, nous allons l'envisager sous sa face de **plurilinguisme externe**, c'est-à-dire dans la relation des œuvres aux « autres » langues, puis sous sa face de **plurilinguisme interne** (pluriglossie), dans leur relation à la diversité d'une même langue. Distinction qui, au demeurant n'a qu'une validité limitée, dès lors qu'en dernière instance ce sont les œuvres qui décident où passe la frontière entre l'« intérieur » et l'« extérieur » de «leur» langue. » (*Ibid.*, p. 105.)

témoigner d'un apprentissage à l'oreille : « détectifs » est donné pour détective, « betôt » pour « bientôt », « éplure » pour pelure, « cortons » pour cretons, « pothicaire » pour apothicaire. Son œuvre est une fabrique de mots raccourcis, de jeux d'inversions et de petites subversions, et elle multiplie les expressions du parler populaire oral. L'auteure travestit le français normatif pour rendre compte dynamiquement de la vie populaire canadienne-française mise en scène dans ses histoires. Cette déformation engendre une « parlure » donnée pour typiquement canadienne-française, un parler donné pour « vrai », issu de la rumeur commune et non pas d'une convention littéraire.

La Bolduc transmet cette langue dans des chansons servies par un accent paysan très appuyé. Les inflexions expressives de sa voix renvoient à un milieu et à une région, la campagne et la Gaspésie, lesquelles s'accolent à la réalité montréalaise par l'entremise des ruraux arrivés en ville dans les années 1930. Dans son répertoire foisonnent les mots « mal dits », qui évoquent l'influence de l'analphabétisme sur le français oral du début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans « Tourne ma roulette », elle chante « La belle s'est endormie car dessous un pommier », plutôt que « par-dessous un pommier ». Il faut y voir un signe que les chansons folkloriques gardées en mémoire sont modifiées par les uns et les autres qui les traduisent selon ce qu'ils entendent. Les textes sont constamment déformés à la manière de messages transmis de bouche à oreille au jeu du téléphone arabe. Le verbe insouciant des règles chez La Bolduc célèbre une langue issue des campagnes, mais transformée par l'environnement urbain. Cet idiome est à même de représenter les excès, les imperfections et l'impureté fondamentale de la langue, ses mélanges, ses emprunts et ses usages changeants.

### *Lexique*

Pour observer la diversité des formes de français qu'elle emploie, le glossaire du recueil *Madame Bolduc : paroles et musique* constitue un outil pratique. Il réunit plus d'une centaine de

mots et d'expressions populaires. S'y retrouvent d'abord des termes et des locutions propres au français populaire parlé par les Canadiens français : « bombarlouche » pour guimbarde, « étriver » pour taquiner, « dévirée » pour détournée ou « senteux » pour écornifleur. D'autres régionalismes gaspésiens et acadiens viennent donner une couleur régionale à son répertoire : « abrier » pour couvrir de couverture de lit, « gaux » pour estomacs de poisson farcis, le calque de l'anglais « walker » pour marcher ou « manigaux » pour gants de pêche. Pour ce qui est du français archaïque, il apparaît par exemple dans une formulation comme « je veux que l'on m'y pende » (« Chez ma tante Gervais »), qui reprend les mots d'une authentique chanson de menteries médiévale. Elle adapte cependant cette chanson à la réalité canadienne-française dans le refrain, dont la langue diffère du reste des couplets : « Chez ma tante Gervais ah! oui du fun il y en avait! / Sur la butte butte butte / Chez ma tante Gervais ah! oui du fun il y en avait / Turlute ». La langue de la chanson ancienne est modifiée, principalement dans un refrain où l'expression populaire « ma tante » et l'anglicisme « fun » font basculer la chanson dans une ambiance villageoise contemporaine. La répétition du terme « butte » mime un bégaiement qui rythme le refrain et esquisse le portrait d'une narratrice qui bute sur les mots et en retire du plaisir, du « fun ».

Dans l'ensemble, les chansons de La Bolduc valorisent une langue populaire régionale dont elle glorifie le caractère ancestral<sup>4</sup>. Elle compare son parler semblablement à un legs laissé

---

4. Il faut cependant mentionner qu'elle emploie dans de rares ballades un lexique beaucoup plus soutenu. C'est le cas dans « L'enfant volé » et « Ton amour, ma Catherine ». Dans cette chanson, les mots relevant du français standard et l'écriture lyrique contrastent avec le vocabulaire oralisant de ses autres compositions : « L'autre jour d'un air modeste quand tu m'as pris mon chapeau / Mais plus vite que l'arbalète tu le fis tomber dans l'eau / Et d'un ton plein d'arrogance sans me dire ni pour ni quoi / Tu m'adresses l'ordonnance de m'éloigner bien loin de toi ». La langue de cette ballade semble imiter l'allure des paroles d'opérettes à la mode à l'époque et use de tournures plus « littéraires » dans lesquelles ne se présente aucune trace de parler populaire. L'auteure se plaît par moment à utiliser des niveaux de langue différents de celui du parler paysan, pour s'intégrer à d'autres modes en matière de chanson et pour varier son répertoire. Ce verbe transporte son auditoire ailleurs que dans la typique veillée canadienne-française et se rattache à des traditions linguistiques et littéraires distinctes. Par ce type de chanson au langage plus soutenu, elle prouve qu'elle peut écrire des chansons dans un français normé ouvrant une aire de langage qui ne semble pas être celle de sa narratrice habituelle : le parler du pauvre fait alors place à une écriture plus neutre, plus « littéraire ». Même si elle reste marginale dans sa production, cette option accroît la complexité de son personnage, à la fois populaire et distingué, comique et romantique.

par ses « vieux parents », qui ne lui font pas « honte » (« La chanson du bavard »), au contraire de ses détracteurs qui renieraient leurs origines. Au cours des années 1930 subsiste encore un large rejet des sources populaires et paysannes de la langue surtout lorsque cette dernière passe sur les ondes de la radio, bien qu'une place importante soit faite à l'oralité (conte, chanson, radio) comme fait de culture légitime. Archaïsmes, expressions populaires, anglicismes, conjugaisons fautives et régionalismes entrent dans le jeu de la création. Pris globalement, ses textes n'idéalisent aucunement les préjugés culturels conjoints au « bon parler français », cher à des idéologues comme Lionel Groulx ou Camille Roy.

### *Langue et littérature canadienne-française*

Le statut de la langue populaire dans le Canada français des années 1930 est sujet à controverse, notamment chez les écrivains. L'enseignement de la langue et des lettres françaises s'appuie sur les règles et les canons de l'Académie française et la plupart des auteurs admirent ce qui s'écrit en France. Une partie du public assimile couramment les expressions locales à un parler « pauvre », indigne d'être publié. Cette opinion prévaut chez les écrivains dits « exotiques », qui offrent un style d'écriture soutenu « à la française ». Plusieurs intellectuels déplorent le phénomène de l'écrivain « retour de France ». La littérature du terroir (Alfred Desrochers, Frère Marie Victorin, Georges Bouchard, Nérée Beauchemin, Albert Laberge, Rodolphe Girard, Claude-Henri Grignon, Ringuet) accueille ostensiblement l'entrée des « canadianismes » en littérature. Dans les romans, la narration conserve toutefois un ton soutenu et la langue populaire est uniquement utilisée dans les dialogues. Au cours des années 1930, Camille Roy reconnaît l'existence d'une littérature canadienne en émergence et écrit son *Histoire de la littérature canadienne*, destinée à encourager l'avènement ultérieur d'une littérature nationale. L'utilisation du « canadianisme » est prônée par l'écrivain de l'heure, Claude-Henri Grignon, et la ferveur sans précédent du public pour *Un homme et son péché* témoigne du respect

et de l'appréciation des auditeurs pour une langue qui serait à la fois typiquement canadienne-française et de l'« ancien temps ». *Un homme et son péché* participe totalement d'un imaginaire linguistique « populaire », également exploité par La Bolduc, qu'on oublie trop souvent de mentionner dans les histoires littéraires lorsque vient le temps d'aborder la question de la convocation de la langue populaire dans la littérature de l'entre-deux-guerres. Bien avant de lire et d'entendre à la radio la « parlure » des personnages d'*Un homme et son péché*, le public s'était habitué à cette langue sur les ondes et sur la scène, en chansons, par le biais de l'œuvre de Mary Travers.

La prise de parole de La Bolduc n'oscille pas entre une narration littéraire et un français rural. Elle assume pleinement dans la très grande majorité de ses chansons un langage populaire direct et de tous les instants. En cela, elle se distingue de certains écrivains du terroir qui hésitent à utiliser vraiment le parler populaire et se contentent de parsemer leurs textes de traits pittoresques. Cependant, les œuvres d'auteurs comme Louis Fréchette (*Contes de Jos Violon*), Jean Narrache (*J'parl' tout seul quand Jean Narrache*) et Alfred Desrochers (*À l'ombre de l'Orford*) constitue de bons exemples d'usage du français populaire qui font référence à la culture orale, par le biais du conte et d'une poésie qui multiplie les allusions à la chanson folklorique. La Bolduc se rallie à ces écrivains qui ont le désir de concilier la culture populaire et la culture lettrée. Le genre de la chanson lie son écriture à la voix et à l'oralité, et il a sans doute influencé son choix de transcrire la langue populaire. En tant que personnalité publique, La Bolduc est associée à un parler populaire, qui prend sa revanche sur le « bon parler » considéré difficile et snob et qui s'exprime dans une fantaisie créatrice liée au parler d'autrefois, dont les « erreurs » sont autant de traces d'authenticité. Elle investit d'ailleurs ce français rural de toutes les fonctions du discours : adresse au public en début de chanson, narration, dialogue, blague, etc. Sur le plan de la langue, son écriture est audacieuse, par son relâchement même.

L'ardent polémiste Claude-Henri Grignon se rapproche un peu de la conception de la langue mise en pratique par Mary Travers en chanson. Il est attaché au passé, ouvert aux canadianismes, et souhaite que la littérature d'ici soit régionaliste, afin de se démarquer de la littérature française contemporaine :

Québec restera Québec avec sa langue si savoureuse (j'entends sa langue paysanne), avec ses mœurs et sa religion. [...] Notre littérature sera absolument paysanne ou elle ne sera pas. [...] Pour la sauver, pour nous sauver, nous avons besoin d'une langue bien à nous, une langue du terroir, inconnue aujourd'hui, mais que des écrivains patients finiront par édifier mot par mot, locution par locution. Nous n'avons que faire d'une langue française officielle. Et, par ailleurs, pourquoi les paysans iraient-ils s'embarasser de la langue anglaise quand ils en possèdent une, aussi propre que n'importe laquelle et qui constitue le plus précieux héritage que nos pères nous aient laissé<sup>5</sup>?

Plusieurs points du discours de Claude-Henri Grignon rejoignent les visées esthétiques de La Bolduc. La langue paysanne est jugée savoureuse par Grignon, tout comme elle l'est dans les chansons de Mary Travers, qui se nourrit grassement de la langue du terroir. Dans l'ensemble de son œuvre, sa langue est typique du milieu campagnard et pavoise dans des histoires qui ont pour cadre la campagne. La langue de La Bolduc est branchée sur la culture paysanne, mais elle n'envisage pas cette dernière comme un dogme. Le « précieux héritage » des pères qu'aborde Grignon n'est pas loin de l'affirmation de la narratrice qui déclare qu'elle dira toujours « moé pis toé », car elle parle « comme l'ancien temps » et n'a « pas honte de [ses] vieux parents » (« Chanson du bavard »), mais l'amour de la langue populaire dans ses chansons donne lieu à une pratique du parler populaire plus ludique et comique que chez Grignon. La culture et la langue qu'elle emploie traduisent une réalité bien locale, censée permettre la survivance d'une culture d'antan, mais elle témoigne aussi du présent à travers un langage qui n'est pas exempt de contradictions ni de subversions.

---

5. « Notre culture sera paysanne ou ne sera pas » dans *l'Action nationale*, Montréal, vol. XXII, no 6, juin 1941 dans Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, 2<sup>e</sup> édition, Éditions CEC inc., Anjou, 2000, p. 93.

## *Syntaxe*

Une autre particularité langagière valorise les traits linguistiques « oraux » et « populaire » : l'erreur syntaxique. La chanson « Le sauvage du Nord » illustre bien le type de fautes syntaxiques sciemment commises par la chansonnière. Celles-ci donnent lieu à des non-sens incompatibles avec le français normatif, mais autrement riches : « Le sauvage du Nord et en tirant ses vaches / Y avait des bottes aux pieds qui faisaient la grimace ». Après avoir nommé son personnage, l'auteure recourt à la conjonction de coordination « et », censée lier deux idées, concepts ou propositions, mais, de manière inusitée, elle l'utilise pour joindre le sujet (« sauvage du Nord ») au verbe (« tirant »). Le verbe au participe présent est précédé de la préposition « en », qui ne sert cependant pas ici à exprimer la simultanéité de la traite des vaches avec un autre événement. La proposition « Le sauvage du Nord et en tirant ses vaches » signifie « Le sauvage du Nord tire [tirait] ses vaches », puisque l'énoncé subséquent le décrit physiquement sans retracer d'autre action. Les mots « et en » ont tout l'air d'être rajoutés pour que la phrase corresponde au nombre de douze syllabes qui se trouvent dans chaque vers, mais ils constituent une cheville de la diction populaire. Le dernier couplet de la chanson expose l'apogée du conflit entre la narratrice et son amant amérindien, récit qui se clôt sur les menaces de la narratrice : « Le casque de plume que j't'avais prêté, t'as besoin d'm'le r'mettre / Si tu veux pas que je te lance la tête avec une flèche ». L'erreur dans l'expression « que je te lance la tête avec une flèche » réside dans l'ordre des mots, agencés de façon à laisser penser que c'est la tête qui est lancée et non la flèche. La syntaxe utilisée par la chansonnière décalque le parler populaire canadien-français afin d'amplifier l'impression d'authenticité de son discours de femme des classes démunies qui parle au nom des siens dans un idiome qui leur est connu.



## **Plurilinguisme externe**

La langue de La Bolduc émane d'un corps politique hybride, en ce sens qu'il est difficile de continuer d'adhérer à l'ethnolinguistique ou au « nous » uni et homogène célébré par l'idéologie nationaliste et conservatrice dans un pays où coexistent — souvent difficilement — sur le plan légal et socialement, cultures anglaises et francophones. La diversité linguistique définit le corps politique sous l'angle d'une coexistence qui n'est pas toujours simple ; nombreux sont ceux qui perçoivent la nation bilingue comme un lieu divisé. L'utilisation des langues française et anglaise connote une appartenance politique et culturelle précise. À Montréal, le français est la langue du peuple, l'anglais la langue du commerce. Cette répartition a aussi cours en Gaspésie, car la plupart des grosses industries sont dirigées par des anglophones, mais le mode de vie industriel et le travail en usine se sont moins implantés dans cette région. En conséquence, la cohabitation des deux langues renvoie moins à l'idée de la disparité sociale à Gaspé qu'à Montréal.

À ces deux langues fonctionnelles s'ajoutent le latin de l'Église, absent du répertoire de La Bolduc, et celles des allophones. La question de la langue de l'immigrant est soulevée dans « La Morue » dans laquelle la narratrice parle d'un « p'tit nègre qui bégayait » et pastiche le parler chinois (voir l'analyse p. 67 ). Le traitement parodique de la langue des immigrants de Montréal témoigne d'un idéologisme dominant : l'identité « de souche » est survalorisée par rapport à celle de l'immigrant. Ces langues inconnues de la narratrice sont néanmoins livrées à la parodie, et elles montrent bien que la ville est cosmopolite et la société multiethnique. Même si elle parle comme l'« ancien temps », le Canada français qu'elle décrit entre dans une nouvelle ère.

### *Anglicismes et expressions anglaises*

Les nombreux anglicismes des chansons leur donnent un cachet linguistiquement hétérogène. La Bolduc écrit et chante dans un langage qui a intégré à son vocabulaire, à sa syntaxe et à la

conjugaison des termes et des façons d'origine anglaise : « dérin'chés » pour brisés, « matcher » pour séduire ou assortir, « toffe » pour dur ou effronté, « watcher » pour épier. Bien qu'elle se défende dans « La chanson du bavard » d'utiliser l'anglais (« Pourvu que j' mette pas d'anglais j'nuis pas au bon parler français »), on retrouve dans ses chansons beaucoup d'expressions anglaises : « brandy nose », « boghei », « clog », « flask », etc. Dans « Gédéon amateur », elle joue de la cohabitation des deux langues dans la société canadienne-française du temps, par des formules comme « Il m' disait toujours « I love you » et pis moi et pis moi et pis moi et pis moi 'tou / Oh! oh! oh! oh! oh! oh! You bet mon chou! ». Ici, le français populaire canadien-français (« pis moi 'tou [too] ») se mêle à l'imitation de la langue anglaise des chansons populaires américaines et travestit à la fois les deux idiomes, dans un jeu langagier qui associe librement et joyeusement des univers très différents. Le français de La Bolduc est en grande partie celui de l'« ancien temps », de la vie campagnarde et des veillées, mais l'anglais des « crooners », lui, fait penser aux cabarets de jazz américains, au chic et la modernité. Elle parodie le ton des chansons américaines à la Bing Crosby par des formules telles « Around around he goes Where he stop nobody knows / Oh! oh! oh! oh! oh! oh! All right, All right! » et caricature le style « crooner », si différent de ses *reels* et de ses chansons comiques. Ces anglicismes, ces expressions anglaises courantes dans le parler populaire des Canadiens français et ces américanismes issus de chansons contemporaines de « crooners » forment un paysage langagier singulier où l'anglais est utilisé de manière franche. Il est signalé dans l'énonciation en tant que fait de culture propre aux francophones de l'Amérique du Nord, même si elle affirme tout le contraire dans « La chanson du bavard ». Cette dernière restriction indique le poids de l'idéologie conservatrice en matière linguistique, mais le reste des chansons met aussi en évidence la liberté que l'auteure se donne en cultivant la langue dite « populaire » dans l'ensemble de son œuvre.

### *Langues et sentiment d'appartenance*

La langue de La Bolduc répercute le bilinguisme culturel des Canadiens français, et renvoie ainsi de manière plus personnelle à la double identité de Mary Travers, qui est Irlandaise de père et Acadienne de mère, puis elle-même mère d'une famille francophone de Montréal, ayant éduqué ses enfants en français. Les Canadiens français des années 1930 sont tiraillés entre des sentiments d'appartenance multiple envers le grand Canada bilingue, le Canada français, la France, l'Angleterre et l'Amérique du Nord. Les chansons de La Bolduc laissent percevoir toutes ces influences, sans jamais parler de la France, sauf dans « Si je pouvais tenir Hitler », alors qu'elle énumère les pays européens impliqués dans la Seconde Guerre mondiale. Dans la troisième version de cette chanson, elle affirme : « Si jamais il [Hitler] fait son fou / Pour détruire la race entière / Et gagner enfin la guerre / Les Francos-Américains / Viendront nous donner la main ». Chez La Bolduc, le fait français représenté est principalement américain; elle se sent solidaire de la francophonie du Canada et des États-Unis; à telle enseigne qu'elle n'a chanté que pour les communautés francophones de l'Amérique du Nord (Québec, communautés francophones du Canada, Nouvelle-Angleterre).

Ses chansons abordent d'autres réalités de l'époque, liées au contexte de la « grande dépression ». La crise met en relief l'importance de la domination économique des *trusts* anglophones et accentue chez de nombreux Canadiens français le sentiment de dépossession, concrétisé par l'absence de travail. Le chômage et la pauvreté poussent des milliers de gens à quitter la campagne pour la ville ou le Canada pour les États-Unis, tel que ce fut le cas pour les Bolduc au cours des années 1920. Les lieux où s'installent les Canadiens français à la suite de leurs exodes les mettent en relation avec d'autres types de français et avec la langue anglaise. Ces mutations créent parfois un sentiment d'inconfort linguistique chez une population qui vivait autrefois repliée sur elle-même dans les villages et qui, sortie des campagnes, ne se fait plus aussi

facilement comprendre et se fait remarquer ou moquer pour son accent. En réaction, les Canadiens français éprouvent souvent le besoin de se réclamer d'une culture ancestrale pour affirmer leur particularité langagière, d'où l'intérêt du public pour la verve populaire des chansons de La Bolduc.

### *Anglomanie et malaise culturel*

Dans « La chanson du bavard », la chansonnière aborde de manière métadiscursive la question de sa langue. Si elle en assume le caractère populaire, elle avoue néanmoins un certain malaise à l'égard des influences anglophones sur son parler : « Je vous dis tant que j' vivrai j' dirai toujours moé pis toé / Je parle comme l'ancien temps j'ai pas honte de mes vieux parents / Pourvu que j'mette pas d'anglais j' nuis pas au bon parler français ». Le paradoxe pragmatique qui se retrouve dans cette proposition se construit sur une contradiction entre ce que dit l'énoncé, à savoir que l'auteure ne « met » pas d'anglais dans ses chansons, et ce que montre son énonciation dans l'ensemble de son œuvre où foisonnent les anglicismes, les expressions anglaises, la musique d'origine anglo-saxonne et les références à la culture américaine. Le fait qu'elle prétende ne pas nuire au « bon parler français » s'accorde avec le discours de plusieurs intellectuels du temps qui craignent l'assimilation de la « race » à la population anglophone dominante en Amérique du Nord, assimilation dont la « contamination » de la langue par l'anglais serait le premier indice. Pourtant, la chansonnière se présente elle-même sous son prénom anglophone « Mary » dans « La Morue », mais semble ici envisager la langue anglaise non plus comme celle de son père, mais comme une habitude, une manie qui serait la cause du « mauvais » parler français. L'incompatibilité de cet énoncé et de la liberté des autres chansons précédentes, quant à l'usage de l'anglais et des anglicismes, pose problème.

Ce paradoxe pragmatique révèle une dimension cruciale de son utilisation de la langue. Elle écrit paradoxalement sur le monde des années 1930 dans une langue relâchée, pleine de

canadianismes et d'anglicismes, et tente de gérer une représentation de la nation canadienne-française cohérente avec les discours dominants sur le « bon parler français ». Cette défense de la langue est essentielle dans plusieurs périodiques du temps, comme *l'Action nationale*, qui mène une longue charge contre le bilinguisme au Québec. Son président Edras Mainville associe le culte de la langue et de l'esprit anglais à la source d'un avilissement. Le même discours sera tenu par divers journalistes dans *la Nation*, *le Devoir* et *la Revue dominicaine*, mais aussi par la Société du parler français et les Jeunes-Canada. Dans les années 1930, le regain nationaliste provoqué par la crise reste inséparable d'un combat frileux pour la défense de la langue française.

Dans les faits, les chansons de La Bolduc harmonisent l'anglais et le français. Les deux cultures s'interpénètrent sans problème, alors que les discours dominants ne cessent de suractiver les discordes entre elles. Aucune personnalité publique du Québec des années 1930 et aucune œuvre de l'époque ne représentent autant le bilinguisme. Les chansons de La Bolduc n'utilisent jamais les expressions anglaises et les anglicismes dans le but de les dénoncer, mais les intègrent simplement à la parole, car elles sont un fait de langage courant dans le parler populaire. Ses propos dans « La chanson du bavard » au sujet de son utilisation de l'anglais sont donc une concession à l'air du temps, pour qu'on cesse de l'accuser de s'opposer aux défenseurs de la langue française. Le langage qu'elle utilise dans son répertoire entre en contradiction avec le nationalisme linguistique radical des conservateurs.

### ***Synthèse***

Trente ans avant le scandale suscité par *les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, les textes de La Bolduc devaient aussi déranger. Ils posaient la question de la valeur du parler populaire et de la transposition esthétique de la réalité populaire. Cependant, le « joual » n'est pas ici utilisé comme chez Tremblay pour dénoncer un abâtardissement et une aliénation, non plus que pour écrire la solitude canadienne-française, mais pour célébrer la culture populaire et la langue des plus

pauvres. Il n'y a pas de tristesse ou de déception associées à cette langue déconstruite, mais un renchérissement provocateur et ludique. Patois, surnoms, anglicismes et expressions archaïques font partie de cette fête langagière. Le rire, quoiqu'il émerge dans une pensée conservatrice, défie une certaine forme de censure en matière de langue, soulevant l'interdit associé au parler des plus démunis, cherchant à décrire la misère quotidienne et la culture du pauvre avec une franchise et une fierté qui devaient surprendre, plaire aux uns et déplaire aux autres. Ni plus ni moins, sa langue réactive et vitalise les parlers dits « populaires » et de l'« ancien temps ». Cette langue de La Bolduc exalte simultanément la survivance de vieilles tournures et le dynamisme du parler populaire des années 1930, dans un accord symbolique du passé et du présent qui devait plaire au grand nombre. La langue de La Bolduc laisse un fort souvenir collectif dans l'histoire culturelle québécoise : foule d'artistes (Riopelle, Charles Trenet, André Gagnon, Gilles Vigneault, Diane Dufresne, etc.) lui rendront hommage de diverses façons et affirmeront avoir été marqués par sa personnalité, sa langue et son humour, jugés audacieux et libérateurs.

## CHAPITRE 2

### Humour et critique sociale

Dans notre monde tendu jusqu'au point de rupture, il n'est plus rien qui puisse survivre à trop de sérieux. L'humour est l'unique remède qui dénoue les nerfs du monde sans l'endormir, lui donne la liberté d'esprit sans le rendre fou et met dans les mains des hommes, sans les écraser, le poids de leur destin<sup>1</sup>.

(Robert Escarpit, *l'Humour*)

Par le rire et la bonne humeur de ses chansons, Mary Travers s'inscrit dans une longue tradition littéraire humoristique québécoise. Par l'entremise de la joie et des plaisanteries, ses chansons occupent une position bien définie dans le champ culturel des années 1930, dominé en art et en littérature par le courant du terroir. En quelque sorte, la chansonnière redynamise cette esthétique aux critères très conventionnels, car elle respecte les exigences et les caractéristiques, mais en les grevant constamment de mots pour rire. Cela fait d'elle une auteure-compositrice-interprète à part dans la littérature des années 1930.

Dans ses chansons, les personnages prennent du bon temps en famille et entre amis, dans une ambiance jubilatoire de veillée canadienne-française, qui respire la « nostalgie de l'érablière, de la jument grise et de la croix de chemin<sup>2</sup> ». Elle corrobore cet esprit festif par des couplets et des refrains humoristiques. Elle éclate elle-même de rire dans certaines chansons, entre autres dans « Les cinq jumelles » (« Hi! Ha! Ha! Les gens du Canada marchent de l'avant comme de braves soldats! ») et dans « Arthimise marie le bedeau », dans laquelle elle alterne les refrains turlutés et les refrains ris. Puisque rire et crise économique sont associés contre toute attente dans l'écriture

---

1. Robert Escarpit, *l'Humour*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », 1960, cité par Robert Favre dans *le Rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 122.

2. « Dès la première guerre mondiale, la population du Québec est en majorité urbaine. Mais elle habite les faubourgs comme elle habite les rangs et les villages : en famille, en paroisse, avec la nostalgie de l'érablière, de la jument grise et de la croix de chemin. » (Laurent Mailhot, *la Littérature québécoise*, Montréal, Éditions Typo, coll. « Essais », 1997, p. 69.)

de La Bolduc, la comédie du monde qu'elle écrit et chante est paradoxalement semée de modalités tragiques. Son art agit comme un contrepoint compensatoire et festif aux fortes tensions sociopolitiques, culturelles et économiques.

### **Sources du rire de La Bolduc**

#### *La satire et la fable humoristique*

L'humour de La Bolduc doit être replacé dans son contexte pour être bien compris. La solide tradition humoristique au Québec remonte au début du XIX<sup>e</sup> siècle dans le journalisme politique québécois. Les quotidiens canadiens-français ont très tôt accueilli la caricature et la satire sociale dans leurs pages, proposant le rire en réaction à des rapports de domination divers : entre le clergé et ses fidèles, entre l'Anglais et le Canadien français, ou entre l'employeur et l'employé (voir les écrits de Napoléon Aubin ou d'Arthur Buies). Le caractère descriptif, la peinture outrée des vices que l'auteure stigmatise dans une visée moraliste nous permet d'affirmer qu'il y a de la satire dans les textes de La Bolduc, d'autant plus que les éléments narratifs et anecdotiques sont prédominants à la fois dans la satire et dans ses chansons.

Dans la chanson « Sans travail », elle offre une caricature épigrammatique des députés: « Nos députés sont rassemblés afin de pouvoir discuter / Au lieu de nous aider ils font rien que se chamailler / Après pour se réconcilier ils s'en vont prendre un bon dîner / Tandis que nous les travailleurs, on s' serre la ceinture d' temps en temps ». La ménagère condamne les députés dont l'attitude infantine et nonchalante leur vaut d'être considérés comme des « profiteurs ». Elle brosse un portrait coloré de ces « faux représentants » du peuple aux ventres pleins, qui ne font pas le travail pour lequel ils sont payés et manquent à leur devoir de bon chrétien en ne secourant pas les plus démunis. Ce portrait satirique est renforcé par l'expression « bourrer de belles



promesses » utilisée plus loin dans la chanson. Le verbe « bourrer » est polysémique : il renvoie aux domaines de l'alimentation (le peuple est affamé : pas les députés), de l'ivresse (le peuple est rendu ivre par les promesses électorales) et du gavage (le peuple est gavé de slogans). Dans les chansons, l'humour s'attaque aux « profiteurs » en tous genres qui nuisent quotidiennement et constamment à la famille du chômeur, en lui demandant l'argent qu'elle n'a pas (« L'agent d'assurances ») ou en lui vendant de la nourriture d'une qualité douteuse (« Si les saucisses pouvaient parler »). Elle n'hésite pas à se moquer de ceux qui, par leurs défauts (avarice, méchanceté, hypocrisie), font de la crise une période encore plus difficile à traverser. Le rire est alors satirique et caustique ; son but est de dénoncer les abus et les inconduites de certains citoyens, en esquissant deux sociétés antithétiques : la cité moderne dans laquelle se profile une forme de désordre et la société rurale traditionnelle qui brille par sa cohésion et son harmonie.

Un autre portrait railleur est créé dans « Les agents d'assurances », chanson qui prend des airs de fable humoristique proposant une morale. Elle décoche des pointes contre les assureurs et critique le manque d'éthique de certaines compagnies, qui envoient leurs colporteurs prendre des fonds à des familles qui peinent à trouver le nécessaire pour survivre. La moquerie dans la description de l'agent d'assurance permet à la chansonnière de critiquer implicitement le mauvais fonctionnement de la gouvernance économique, qui engendre la misère et n'empêche pas le fait que certaines compagnies pigent dans les poches des plus démunis. Elle se fait moraliste en se moquant acrimonieusement des beaux parleurs attirés par l'appât du gain : « Il nous regarde en souriant c'est pour nous arracher de l'argent / Quand ils savent qu'on est cassé ils passent sans nous regarder / Mais quand ils viennent à la maison je les reçois à ma façon » (« Les agents d'assurances »). Recevant l'impertinent « à [sa] façon », la narratrice montre que, malgré la pauvreté, c'est elle, la femme démunie, qui tient le gros bout du bâton et qui fait déguerpir le profiteur. Elle est maîtresse chez elle, dans sa maison. Par son attitude rusée, l'agent d'assurance

évoque l'hypocrite du « Renard et le corbeau » de La Fontaine, jouant la comédie et usant de son charme pour arriver à ses fins: « Ils mettent toujours leurs habits neufs pour faire plaisir aux p'tites veuves / Et c'est quand mon mari y est pas, i' viennent toujours dans c' temps-là ». Séduisant pour manipuler et soutirer plus facilement des fonds, les agents d'assurance attisent la colère et l'indignation de la narratrice : « Ah! mais parlez-moi-z-en pas c'est quand j' les vois à l'heure des r'pas / Ils viennent avec l'inspecteur, ils pensent bien de nous faire peur / Quand ils voient que j'suis fâchée dans c'temps-là t'es vois s'pousser / Leur chapeau est accroché ils prennent pas l'temps de l'emporter ». La narratrice a suffisamment de caractère pour faire déguerpir les « profiteurs », qui sont objets de satires au moment de la crise, que ce soit dans la presse, dans le discours du clergé ou en chanson. L'agent d'assurance se retrouve «Honteux comme un renard qu'une poule aurait pris » (La Fontaine) et quitte les lieux sans demander son reste. S'intéressant à l'actualité de son temps et plus particulièrement aux conséquences concrètes de la grande dépression sur les foyers des chômeurs, elle chante une chronique satirique de son temps et laisse paraître une certaine agressivité dans son rire pour s'attaquer à des iniquités qui sévissent dans la société canadienne-française. Son humour agresse les profiteurs malhonnêtes et montre une certaine désillusion relativement à certains organismes et institutions (maisons d'assurances, chambres de commerce, marchés alimentaires) dont les procédés sont jugés amoraux. La peinture de chacune de ces injustices apparaît comme un argument de plus pour le retour au « bon vieux temps », dans lequel le capitalisme et ses déboires n'existent pas, où la vie est parfaite et où les hommes ont tous pour seule devise l'altruisme.

### *La comédie*

En plus de la satire et de la fable, les ressorts théâtraux de la comédie ont marqué l'humour de Mary Travers. Dans l'ensemble des pièces de théâtre écrites et créées au Québec jusque dans les

années 1930, on compte une abondance de comédies légères. Le théâtre de boulevard français et l'œuvre de Molière, qui tournent en dérision les us et coutumes de leur époque par le biais de personnages typés, ont eu une franche influence sur ces productions. Par ricochet, ces genres ont déteint sur la construction des personnages à « caractères » de Mary Travers. De même, l'humour du type « arroseur arrosé » renvoie à un système de rôles issu de la farce médiévale et repris par le théâtre burlesque québécois du début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette dynamique du protagoniste « bien pris qui croyait prendre » fait aussi les choux gras du cinéma muet américain, notamment chez Chaplin, Laurel et Hardy et les Marx Brothers. La popularité de cette recette incluant un personnage qui subit les torts destinés à autrui s'étend à une foule de manifestations culturelles des années 1930 (ainsi que dans la littérature enfantine) et influence beaucoup son humour bouffon, tout en renforçant le côté ludique des chansons et le caractère frondeur de la locutrice.

Sans mettre radicalement en question l'ordre du monde, ce type d'humour moraliste permet à la majorité des petites gens de déterminer le rôle qu'ils ne veulent pas jouer dans la société<sup>3</sup>. C'est le cas dans « Le voleur de poule » dont l'humour campagnard et la morale finale déconseillent le vol comme stratagème de survie : « Les voleurs contents d' leur coup avaient hâte d'arriver / Pour se faire un bon ragoût avec c'qu'ils avaient volé / S'dépêchant d'ouvrir le sac parce qu'ils voulaient manger / Y en a un qui r'çoit une tape c'est la bonne femme qu'y avait dans l'sac » (« Le voleur de poule »). Dans cette chanson comique, Ti-noir et Bouboule volent le poulailler du « bonhomme » et de la « bonne femme », qui, réveillés par le chant du coq, sortent voir ce qui se passe. Par méprise, les voleurs confondent la « bonne femme » édentée avec un « chantecler » (« La bonne femme pris le devant, le bonhomme voyait pas clair / Pis comme elle

---

3. «Jouer, jouer avec les ambiguïtés des mots, des actes, de la vie elle-même, c'est tromper sans tromper ou c'est éveiller la vigilance devant les risques d'être victime des trompeurs, ou c'est montrer que le trompeur peut être trompé. Par là, c'est révéler le jeu, l'espace de liberté autrement dit, qui demeure dans l'existence de chacun.» (Robert Favre, *le Rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 96.)

avait pas d' dents, l'ont pris pour un chantecler »), s'enfuient en croyant avoir réussi leur vol, mais terminent sous les coups de la « bonne femme » en colère. Les pauvres qui veulent manger sont mis en représentation dans ce petit récit qui se clôt par une morale : la faim ne justifie pas le vol. Il est d'intérêt de noter que les honnêtes gens vivent sur la terre et ont de quoi manger (« poule », « choux », « navots »). Son humour offre une réflexion sur la condition, la nature et le comportement des gens en société et donne des leçons de morale à l'auditeur. La forme de l'anecdote humoristique permet d'ailleurs à l'écrivaine d'illustrer sa pensée dans un contexte léger. Elle prescrit un comportement à adopter devant une situation particulière, telle la faim, qui ne semble pouvoir se résoudre dans ce cas que par le retour à la terre, l'agriculture et l'élevage. L'humour moraliste des chansons préconise des mœurs, des habitudes et des règles de vie, lesquelles permettraient d'avoir un comportement idéal en société et de mener une vie qui respecterait les valeurs chrétiennes. Par ses emprunts à la comédie, elle rend cette morale comique et fait plus facilement accepter les postulats de ses chansons traditionnelles.

### ***Le récit humoristique***

Autre influence majeure, le récit humoristique vient colorer les historiettes de La Bolduc. Les œuvres de fiction humoristiques du Canada français s'inspirent de la tradition orale des histoires de chantiers, des chansons folkloriques et des esquisses de mœurs, où apparaissent souvent des personnages de conteurs. Si les Canadiens français apprécient le rire de Molière au théâtre, la fiction, elle, est marquée par l'influence du rire rabelaisien. L'humour gaulois et licencieux s'incarne par exemple en littérature dans la farce clérico-villageoise *Marie Calumet* (1904) de Rodolphe Girard, ou encore dans certains passages de *la Scouine* (1918) d'Albert Laberge, roman qui vaudra à son auteur d'être qualifié de « père de la pornographie au Canada » par Camille

Roy<sup>4</sup>. Un rire ambivalent et burlesque résonne à travers les chansons de Mary Travers, pleines de verve populaire, de grosses blagues, de longues énumérations, d'anecdotes drôles, d'exagération et d'autoportraits comiques.

Pour maintenir sa réputation de femme au fort caractère, Mary Travers crée une narratrice qui fait enrager et insulte les hommes (« Et vous Monsieur vous êtes curieux, c'est pas du jambon qu'est dans mon chaudron / J' vas vous l' dire vieux cornichon, c'est d' la cervelle de vieux garçon », « Mademoiselle, dites-moi donc »). Elle menace même de frapper à diverses reprises ceux qui l'agacent. Elle n'hésite pas par exemple à punir Hitler, avec des méthodes bien gaspésiennes dans « Si je pouvais tenir Hitler ». L'aura joyeuse et combattante de la narratrice n'est pas sans rappeler celle de la géante Gargamelle, elle aussi mère et épouse célèbre, qui agit pour le bien de sa cité et l'union des hommes entre eux. Tout comme elle, la narratrice est porteuse de valeurs optimistes, elle apprécie le rire et incarne un idéal féminin populaire conjoncturel, qui associe la femme à la bonne cuisine : « Je suis une bonne femme de ménage mon vieux a rien à m' reprocher / Oh! des couteaux, des fourchettes, des casseroles, des chaudrons / Mais fricassez-vous! » (« Fricassez-vous »). L'expression « bonne femme de ménage » peut à la fois signifier qu'elle est une ménagère compétente, « bonne » dans les tâches ménagères, et une « bonne femme » qui se dédie au ménage. Dans cette dernière interprétation, l'épouse est qualifiée selon une expression familière vieillie, « bonne femme », qui donne la narratrice pour une femme simple et assez âgée, tout en laissant résonner le sens péjoratif de l'expression. De plus, les multiples sens du mot ménage (travaux d'entretien, administration économique de la maison, famille ou couple qui vit ensemble) relie les tâches ménagères au devoir conjugal, dans une union joyeuse du devoir et du plaisir. L'humour de cette ballade est

---

4. «Ce noircissement du monde paysan dans son roman *la Scouine* lui attire les foudres de l'évêque de Montréal. Quant à l'abbé et historien littéraire Camille Roy, il lui octroie le titre de «père de la pornographie au Canada». » (Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise (2<sup>e</sup> édition)*, Anjou, Les Éditions CEC inc, 2000, p. 78.)

souligné par la connotation sexuelle que prend le verbe « fricasser » à la fin de la chanson, associant la nourriture, la maison chaleureuse et les ébats des époux : « Oh! des beaux becs, des pincettes...Mais fricassons-nous! / Ah! que j'aime ça quand ça s' fricasse! ». Les amants mélangent leurs corps, se « fricassent », dans le confort d'une maison bien rangée par la ménagère. Le rire donne lieu à de petits récits comiques du quotidien.

Dans le rire de La Bolduc se côtoient les blagues grivoises, les traits d'humour sur les petits faits du quotidien, la satire politique, les formes du comique inspirés de grands classiques de la littérature française (Rabelais, Molière, La Fontaine), de même que quelques influences du cinéma muet américain. Son humour porte en lui ces diverses influences, qui sont adaptées au folklore populaire associé à la longue tradition orale des francophones d'Amérique. Rire, folklore et tradition humoristique sont liés de manière à raviver le passé, en riant et en se moquant du présent.

## **Rire et réalité sociale dans le Québec des années 1930**

### ***Humour, engagement et critique sociale***

Les genres du comique populaire ont longtemps souffert d'une mauvaise réputation dans l'institution littéraire et culturelle, qui les a arrimés à la frivolité et à l'absence de profondeur. Pourtant, la vision grotesque du monde chez La Bolduc rend compte du réel avec acuité. Son rire n'est pas simple ni pure légèreté, et il n'est pas une fuite hors du monde. Il s'ancre dans la réalité et rend compte du quotidien de manière critique. Chez elle « le rire n'est pas une échappatoire : il est une façon de faire face, de se situer, de s'affirmer prêt à affronter les menaces, les incongruités ou les maussaderies, et tout aussi bien les horreurs de la vie quotidienne<sup>5</sup>. » Malgré

---

5. Robert Favre, *le Rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 7.

l'humiliation de la pauvreté, les privations et le dénuement, la narratrice affirme se contenter de ce qu'elle a et « continue à turluter », persuadée que tout ira pour le mieux dans le futur. Dans ses chansons traitant de la question du chômage («Ça va venir découragez-vous pas», «Sans travail », « L'ouvrage aux Canadiens »), la chansonnière use d'un humour engagé et fait rire son public pour le faire adhérer à son optimisme, se portant à la défense des chômeurs canadiens-français. De plus, la bonne humeur de cette chanson dédramatise les conditions de vie misérables des familles de chômeurs. La narratrice fait preuve à la fois d'autodérision et de solidarité envers les plus pauvres en décrivant le ridicule de sa tenue et de son quotidien de femme pauvre.

Décrivant les imperfections de la réalité avec drôlerie, son humour est lié de près aux conjonctures sociales, à la politique et à la culture des années 1930. Il reflète à la fois le goût populaire et les diverses modes du temps que l'auteure tourne souvent en dérision :

On voit passer dans la rue des jeunes femmes les jambes nues / Les ch' veaux courts, les pantalons, on dirait des vrais garçons / Y en a qui sont pas gênées partout on les voit fumer / Y en a même qui fument la pipe pis y en a d'autres qui prennent une chique / Si l' père Adam avait vu ça, i' aurait laissé le pommier là / Les hommes seraient plus contents si on les imitait pas tant (« La lune de miel »).

La raillerie autour des nouvelles mœurs féminines s'accompagne d'un trait d'humour religieux et la représentation d'Adam refusant la pomme par dégoût envers ces nouvelles modes confirme les préjugés conservateurs. Cette moquerie envers les nouvelles manières d'être de certaines femmes est destinée à convaincre l'auditeur que rien ne saurait égaler la femme de l'« ancien temps », « mère-épouse-ménagère » aux allures féminines, discrètes et modestes. L'argumentation rhétorique passe par le biais du rire pour convaincre. L'humour de La Bolduc est changeant, parfois difficile à cerner, mais il appuie toujours un point de vue, une prise de position, une morale.

***Rire conservateur et rire réformateur : La Bolduc et l'antiterroir***

Le rire est à la fois un facteur d'inclusion et d'exclusion. Dans *Gargantua* par exemple, seuls rient les personnages du clan de Grandgousier, alors que chez l'ennemi Picrochole, le sérieux fait loi et nul ne participe au plaisir des géants. Il en est de même dans la réalité, puisque le rire s'adresse toujours à un public déjà désigné et qu'il présuppose un partage de codes, d'idées et de références culturelles communes. La chansonnière se réclame d'un rire qui s'incarne dans un esprit conservateur et « terroiriste », opposé au rire grinçant de certains de ses contemporains, tel Jean-Charles Harvey, qui s'attaque par son humour mordant à la mainmise des intérêts anglophones et catholiques sur la société et la culture québécoises dans *les Demi-civilisés* (1934). Le rire de La Bolduc, lui, est lié à la fête populaire et à des jeux constants sur la bouffonnerie d'un personnage de l'« ancien temps » qui ne s'adapte pas au monde moderne, comme c'est le cas pour la narratrice nouvellement arrivée à Montréal dans « La Morue ». Son rire s'oppose à l'esprit acerbe d'Albert Laberge, Claude-Henri Grignon et Rodolphe Girard, qui décrivent une terre aride et un monde campagnard sclérosé. Leur rire ne vise pas à rassurer, à dédramatiser ou à jouer comme celui de La Bolduc, mais transgresse dans l'espoir de critiquer sévèrement et de décrire une société pleine de problèmes, où la vie est dure et où les hommes sont remplis de vices. À cet égard, le rire de La Bolduc est beaucoup plus conservateur.

Mary Travers écrit une œuvre patriotique, au service de son pays<sup>6</sup>, qu'elle évoque

---

6. Selon plusieurs écrivains du terroir, la littérature doit servir la collectivité. Cette vision utilitaire des lettres est entre autres supportée par Camille Roy : « [...]la littérature ne pouvait ici s'animer, prendre force, vivre, qu'à la condition d'être l'expression du peuple libre, qu'à la condition de faire passer dans ses premières pages et dans le rythme de ses premières strophes, d'abord sans doute un sentiment d'espérance, puis un hymne, un chant de liberté! Et ceci nous indique déjà quel fut, quel doit être dans notre histoire le rôle des lettres canadiennes. Ce rôle est, avant tout, un rôle de service national. Servir : telle doit être la mission de l'écrivain, et telle est la mission d'une littérature. C'est pourquoi l'écrivain doit rester en contact étroit avec son pays, et, si l'on peut dire, exister en fonction de sa race. L'écrivain qui n'est pas fortement enraciné au sol de son pays, ou dans son histoire, peut bien s'élever vers quelques sommets de l'art, monter vers les étoiles... ou dans la lune, mais il court le risque de n'être qu'un rêveur, un joueur de flûte, ou d'être inutile à sa patrie. » (Camille Roy, « Pour faire mieux aimer la patrie » dans *Études et*



constamment en parlant du Canada (« Y a pas d'ouvrage au Canada y en a ben moins dans les États », « Ça va venir découragez-vous pas ») et des Canadiens (« L'Ouvrage aux Canadiens », « Les Colons canadiens »). Son rire veut revigorer l'amour du pays. Malgré l'humour léger de certaines chansons comiques, comme « J'ai un bouton sur le bout de la langue », le rire, qu'il soit justicier ou simplement ludique, s'associe à un engagement de l'auteure envers sa communauté, puisqu'elle tente de distraire le peuple de ses problèmes, lui garantit que des demains plus joyeux sont à venir et lui conseille de ne pas se révolter. Elle s'oppose à toute attitude révolutionnaire, valorisant dans « Ça va venir découragez-vous pas » l'attente passive de la fin de la crise. Son humour ne positive pas le changement, et tend à demeurer passéiste et traditionaliste. Elle appuie à plusieurs reprises le gouvernement conservateur (Bennett dans « Ça va venir découragez-vous pas », Duplessis dans « Le nouveau gouvernement ») et les forces de l'ordre qui découragent les hors-la-loi et les délinquants : « Je vous dis qu'à Montréal y a des vrais policemen / Rien qu'à les voir défiler je vous assure qu'y sont plantés / Des bandits pis des voleurs ça s'adonne qu'ils ont pas peur / Y craignent pas de se faire tuer pour protéger la société » (« Les policemen »). La justice, l'ordre social et la défense des honnêtes gens sont des thèmes récurrents dans toute l'œuvre de La Bolduc, mais il faut aussi tenir compte du côté guignolesque qu'elle entremêle à ses histoires moralisantes. La virilité et les qualités des policiers qui sont vantées dans cette chanson (« force constabulaire », « gens chics », « gentils », « vrais policemen », « y sont plantés », « pas peur », « yeux vifs », « belle façon ») insistent sur la bonté des défenseurs de l'ordre, en qui la narratrice place sa foi et à qui elle s'associe. D'ailleurs, l'expression « être plantés » décrit la force des policiers comme s'ils étaient enfoncés dans le sol, ce qui arrime leur robustesse à celle des arbres des forêts canadiennes qui sont si souvent louées dans la littérature du terroir ou dans l'idéologie groulxiste. Ses chansons servent à faire passer un message et à

---

*croquis*, Montréal / New York, Louis Carrier & Cie/ Les Éditions du Mercure, 1928 cité par Michel Laurin dans *Anthologie de la littérature québécoise (2<sup>e</sup> édition)*, Anjou, Les Éditions CEC inc, 2000, p. 91.)

« protéger la société » en chantant l'optimiste et en dictant à son public une morale issue de récits comiques où les individus louches et les malfaiteurs sont toujours punis. Son rire est solidaire envers les pauvres « honnêtes » ; il s'engage à promouvoir l'ordre social et la joie de vivre.

Sa façon de concevoir l'idéologie du terroir est populiste et festive (« Danse en soulier d'boeufs », « Le jour de l'an », « Le bonhomme et la bonne femme »). Elle trouve son compte dans la peinture des mœurs populaires, la célébration des ancêtres et l'inventaire d'anecdotes traditionnelles, misant sur les coutumes et les croyances du passé. Sauf dans « La Gaspésienne pure laine », chanson faite sur commande où elle évoque le récit de Jacques Cartier, l'auteure s'intéresse moins à l'Histoire patriotique (à la manière de Lionel Groulx dans *la Naissance d'une race*) qu'à la petite histoire drôle, qui témoigne de la permanence du passé et du folklore. À titre d'exemple, « R'garde donc c' que t'as d' l'air » est une chanson anecdotique entourant les mésaventures du personnage traditionnel de la commère du village, qui ennueie tout le monde lors des veillées (« Quand a va dans une veillée pis qu'a commence à chanter / Elle a pas encore fini que tout le monde est endormi »). La pie est décrite comme une personne déplaisante et médisante : « Quand il s'agit de bavasser y en a pas pour l'accoter / Les mâchoires y marchent tout le temps c'est comme un moulin à vent ». La narratrice compare ses paroles à du vent, en raison de leur absence de valeur, et l'image du « moulin à vent » s'associe dans cet extrait au décor paysan et à l'évocation d'une sociabilité campagnarde, où l'on va dans des veillées et où courent dans le voisinage les rumeurs et les ragots de toutes sortes. Le rire veut distraire le public de la crise en lui dépeignant les histoires drôles d'une société campagnarde stable, vivant dans un « ancien temps » permanent.

### ***Rire populaire et dépression : La Bolduc et de Jean Narrache***

Durant les années 1930, la poésie populaire de Jean Narrache (pseudonyme d'Émile Coderre)

trace un portrait satirique et amer du Canadien français moyen. Son populisme et l'importance qu'il accorde au leitmotiv de la pauvreté lui vaudra d'être souvent associé à La Bolduc par les historiens de la littérature québécoise. L'un et l'autre sont connus pour leur langue populaire empreinte d'oralité et leur intérêt pour les petits faits quotidiens. Jean Narrache et La Bolduc incarnent cependant le terroir populiste de façons dissemblables. *A priori*, le chômeur miséreux aux allures de vagabond et la femme à tout faire à la mode de l'« ancien temps » sont des types des années 1930 qui évoquent des caractères, des qualités et une manière d'habiter l'espace social tout à fait distinctes. La narratrice de Mary Travers n'a pas le regard désabusé et ironique de Jean Narrache : « Êtr' pauvr', mais c'est tout un méquier / Un' profession ben honorable; / J'connais d' z'avocats éduqués / Qui f'raient pas des quêteux passables », « En faut des pauvres»<sup>7</sup>) et son sens pratique l'engage à être optimiste et débrouillarde, malgré la crise :

Mes amis, je vous assure que le temps est bien dur / Il faut pas s'décourager ça va bien vite commencer / De l'ouvrage y va en avoir pour tout le monde cet hiver / Il faut bien donner le temps au nouveau gouvernement / Ça va v'nir puis ça va v'nir mais décourageons-nous pas / Moi j'ai toujours le cœur gai et j'continue à turluter! (« Ça va venir découragez-vous pas »).

Chez La Bolduc, la pauvreté n'est pas envisagée comme une situation irrémédiable ou, ironiquement, comme « Un' profession ben honorable », mais comme un état temporaire, une étape à surmonter, de la manière la plus courageuse et optimiste possible. Plutôt que de pleurer sur son sort, comme le personnage de Jean Narrache, elle continue à turluter; son humour et son autodérision à propos de sa propre pauvreté en font un personnage aguerri aux rigueurs de la pauvreté.

L'humour de Mary Travers évoque une fête (« C'est dans l'temps du Jour de l'An, on s'donne la main on s'embrasse / C'est l'bon temps d'en profiter ç'arrive rien qu'une fois par année », « Le Jour de l'An »), alors que de son côté, Narrache songe tristement à la période de Noël. Il erre seul

---

7. Émile Coderre, *J'parl' tout seul quand Jean Narrache*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1961, p. 68.

et réfléchit à la misère du monde, s'adressant au spectre imaginaire d'un interlocuteur à qui parler :

J'aim'rais ça fair' des belles étrennes / A ma vieille et aux petits enfants ; / J' leu donn' c' que j' peux...Ça m' fait d' la peine / Vu qu' j'ai ben l' cœur, mais pas l'argent / [...] / Et oui! c'est d'mêm ' tout l' long d' la vie! / Qu'on soit petit ou ben qu'on soit grand, / On est plein d' rêves et plein d'envies, / Pis, on s' fait plus mal en rêvant ! («Le temps des fêtes») <sup>8</sup>

Le narrateur pessimiste et désespéré réfléchit toujours du point de vue du laissé pour compte, qui a « ben l' cœur, mais pas l'argent » et sa déception est telle qu'il n'ose plus rêver, de peur de souffrir davantage. L'univers de La Bolduc fait plutôt alterner les chansons qui laissent voir la pauvreté (« Y a longtemps que je couche par terre », « Ça va venir découragez-vous pas », « Sans travail ») et les chansons de fête où l'abondance est loi (« Bien vite c'est le jour de l'an », « Voilà le père Noël qui nous arrive », « Le commerçant des rues », « Quand j'étais chez mon père », etc.). Son optimisme est tel qu'elle présente une locutrice dont l'existence rappelle certains aspects de l'*american dream*. La « petite Mary » de la Gaspésie devient première grande vedette de la chanson québécoise et son destin glorieux peut être considéré comme un modèle à suivre, en contrepoint à l'image du peuple « né pour un petit pain » qui se profile avec morosité dans l'œuvre de Jean Narrache (« Nous-autr's, on vit dans la misère, / on est tous né pour un p'tit pain. », « Pendant la messe de minuit »<sup>9</sup>). Elle prend d'ailleurs la parole en tant que femme qui a réussi à s'en sortir et qui désire aider son prochain à trouver les moyens de bien vivre de son métier, quel qu'il soit, pourvu que le travailleur soit honnête. Au contraire, le poète fictif de Jean Narrache s'isole du monde, il parle et rit « tout seul » et son regard sur le monde est parfois sceptique à l'égard des grands symboles du patriotisme (« Notre fête nationale »), si chers à La Bolduc (« Nos braves habitants »). Puisque le rire est une manifestation avant tout sociale, s'esclaffer en solitaire est l'indice d'une société où l'individu qui n'arrive pas à s'intégrer au

---

8. *Ibid.*, p. 44-45.

9. *Ibid.*, p. 120.

monde se recrée un univers à soi, quitte à sombrer dans l'aliénation et la folie. Ce rire forcé n'existe pas chez La Bolduc.

Les philosophies des pauvres de Jean Narrache et de La Bolduc s'opposent. Les uns sont de grands pessimistes qui ironisent sur le monde alors que l'autre turlutte et se moque en attendant avec confiance les jours meilleurs. Néanmoins, leurs propos sur la société canadienne-française convergent par moments. En effet, ils critiquent tous deux l'injustice quotidienne éprouvée par les plus pauvres de la société, questionnent les divisions sociales et se refusent d'être aveugles devant la mesquinerie humaine. L'un comme l'autre, ils pourfendent l'hypocrisie des riches et représentent les prolétaires, de la même manière dont le feront plus tard le parolier Raymond Lévesque et le monologuiste Yvon Deschamps. Si le visage de la pauvreté chez Jean Narrache est celui d'un homme dégoûté que tout semble abandonner, la chansonnière n'est pour sa part jamais seule : elle crée des chansons à répondre, s'adresse à son public directement ou chante avec ses enfants (« En revenant des foins », « Les conducteurs de char », « Les vacances »). Chez La Bolduc, la misère est celle des chômeurs et la chansonnière insiste constamment sur l'importance de la famille, de la parenté et du réseau d'amis, qu'évoque l'atmosphère de veillée qui se dégage de ses compositions. Rire et pauvreté peuvent s'adjoindre de diverses manières, par le soliloque ou le dialogue, par une poésie dérivée de Villon ou dans les chansons folkloriques d'une « calleuse de *reel* », mais le rire demeure dans un cas comme dans l'autre une réplique aux problèmes économiques et sociaux des années 1930.

### ***Renverser la logique du monde***

La chansonnière se plaît à permuter l'ordre du monde dans des renversements du haut par le bas qui nourrissent son style burlesque. Les chansons donnent à voir un « monde à l'envers », où interagissent les personnages classiques des blagues de plusieurs cultures occidentales (belle-mère

détestable, vieux garçon gêné, la femme laide, l'idiot du village, etc.), dont les mésaventures comiques se terminent généralement par une morale. La logique originale des choses « à l'envers » et « au contraire » est illustrée de manière exemplaire par la chanson de menteries « Chez ma tante Gervais », :

S'il y a un mot de vérité je veux que l'on m'y pende / J'ai mis ma charrue sur mon dos mes bœufs dans ma ceinture / Je m'en fus pour labourer où c' qu'il y avait pas de terre / Dans mon chemin j'ai rencontré un arbre chargé de fraises / Je l'ai pris je l'ai secoué il tomba des framboises / Il m'en tomba sur la grosse orteil qui me fit saigner l'oreille / À travers la plante du pied j' me voyais la cervelle / Chez ma grand-mère y avait une poule qui chantait bien le coq (« Chez ma tante Gervais »).

Dans cette chanson, la logique du monde est bouleversée et la narratrice s'amuse à ne dire que des mensonges, par des images illogiques et des coq-à-l'âne. Ce jeu de la « menterie » passe par une énumération d'actions aux conséquences loufoques et ne comporte pas de critique sociale ou d'opinion particulière sur la société. Cette chanson inspirée du folklore médiéval convoque un rire purement ludique et bouffon.

Par moment, l'auteure se plaît à décrire des personnages pour le simple plaisir de s'amuser du ridicule de leur apparence et les transforme en bêtes curieuses. Dans la chanson « Tit Noir a le mal imaginaire », Tit Noir craint constamment la maladie et son manège pour rester au lit est décrit avec drôlerie par la narratrice : « Il s'est fait tellement de bile qu'est v' nu la peau comme un crocodile / Il s' trouvait si malheureux qu'y sautait comme un chevreu ». L'animalisation de Tit Noir, sa « peau de crocodile » et ses sauts de « chevreu », le montre déshumanisé à force de traitements médicaux non nécessaires et d'inaction. Le ridicule de son physique détraqué se double de celui de son hypocondrie. Ce sont seulement les bienfaits du travail physique et de la nourriture traditionnelle sur son corps et son esprit qui le guérissent: « Un jour y s'est décidé y est allé dans les chantiers / Manger du bon lard salé c'est rien qu' ça qui la ramené / Y a pu l' mal imaginaire ni le système à l'envers / Il est gras c'est effrayant pis j' vous dis qu'y en a d'dans ». La morale de cette chanson comique dont le titre n'est pas sans rappeler celui du *Malade*

*imaginaire* de Molière est que ce sont l'inquiétude, l'inaction et les médecines inutiles qui rendent malade et que la santé, c'est d'abord le travail et la nourriture riche du terroir. L'expression « en avoir dedans » est une fanfaronnade qui insiste sur la force et la vigueur de Tit Noir, maintenant employé au chantier, plus viril et fort que jamais. Les croyances populaires l'emportent sur la science et le « système à l'envers » de Tit Noir est décrit afin de faire rire et de glorifier la tradition, la virilité et le terroir. Sous des motifs caricaturaux et grotesques, la chansonnière crée un portrait singulier de son temps qui, sous son œil, traduit sa volonté de croire en un monde meilleur dans lequel les hommes agiraient de manière plus ludique et joyeuse, mais aussi plus cohérente avec les valeurs traditionnelles qu'elle préconise.

### ***L'humour scabreux et grivois***

Les réseaux de connotations gaillardes ou scabreuses chez elle ont un rôle de contre-emploi. En effet, les grossièretés sont paradoxalement intégrées dans un appel à la civilité. Son humour est teinté de blagues scabreuses, qui tirent leur effet des impolitesses de la narratrice, et qui répliquent généralement à une offense faite à la chansonnière, aux pauvres ou à la nation. Dans la chanson « Le propriétaire », la narratrice se plaint d'un propriétaire qui vit tout près de sa maison et qui rôde autour de chez elle, pour connaître ses moindres faits et gestes. L'absence d'intimité de la locataire vis-à-vis du propriétaire curieux fait naître une frustration issue du rapport de dépendance de la locataire envers son locateur fâcheux. Exaspérée, elle se confie à son public et le ridiculise en échappant à la bienséance et en exprimant son agressivité, quoique dans une position de soumission à l'égard du propriétaire, elle désire le dominer par les mots, en usant d'un humour cru : « C'est toujours pas de ses affaires ce que j' peux manger ou boire / I' a qu'à watcher c' qu'on renvoie par les tuyaux du cabinet ». Le bas corporel est ici utilisé afin de se moquer du propriétaire impertinent et de se venger par la parole, en exprimant le souhait de lui

faire côtoyer une intimité non désirée. Le recours à l'humour scatologique devient ici l'arme d'une ruse revancharde et le rire provoqué amène à la fois vers la morale selon laquelle il n'est pas bon de vouloir tout savoir de ses voisins (ou de ses locataires) et vers l'idée qu'à être trop curieux on se ridiculise. L'impolitesse du propriétaire suscite la rancune et un désir vif de rendre l'offense à celui qui lui nuit dans le dernier couplet : « Des propriétaires comme ça j'vous dis qu'ça m'énerve pas / J'm'en vas l'faire assez souffrir qui va être obligé de partir / J'vous dis qu'au bout d'un an i'va avoir les cheveux blancs / J'vas l'faire enrager tell'ment qui va falloir qu'i' sapre le camp. ». L'agressivité se manifeste dans le souhait de la narratrice de faire « souffrir » son propriétaire et par la nécessité qui s'ensuivra pour lui de quitter les lieux, le verbe « falloir » insistant sur l'impasse devant laquelle serait placé le propriétaire, si elle agissait de la sorte. Ce rétablissement imaginaire de la situation à la toute fin de la chanson relance à nouveau la logique de l'« arroseur arrosé ». Cependant, la narratrice parle mais n'agit pas et propose des solutions plutôt que de les appliquer. À ce titre, elle reproduit un comportement qu'elle dénonce pourtant chez les employeurs et les députés. Son humour lui permet de ce fait d'exprimer ses frustrations, sans toutefois les combattre totalement.

L'intérêt de la chansonnière pour les blagues « de mauvais goût » sert aussi un humour beaucoup plus ludique, à l'œuvre sur l'ensemble de son répertoire. Dans « Toujours "l' R-100" », elle décrit la frénésie médiatique entourant le vol du célèbre dirigeable R-100 et s'amuse à exagérer cet engouement généralisé pour l' R-100 en créant des personnages comiques, aux corps ridicules : « C'est la vieille fille engagère avec les yeux virés à l'envers / Ça faisait presque un an qu'a t'nait ses gaz(e) pour l' R-100 / Un ami de Saint-Hubert avec son nez r' troussé en l'air / Il dit à son ami Jean : " Tu trouves pas qu'ça sent l'hareng? " » La narratrice ridiculise le corps surexcité de la « vieille fille », enivrée à l'idée de voir l'R-100. Son corps rempli de gaz métonymise le ballon dirigeable, la transforme en aéronef comme si elle était prête à s'envoler



dans les airs. L'image des « yeux virés à l'envers » évoque à la fois la laideur, le plaisir sexuel et la folie. L'expression « à l'envers », aussi utilisée pour décrire le corps de Tit-Noir (« système à l'envers »), met l'accent sur l'inversion du haut vers le bas et colore les descriptions comiques des personnages de Mary Travers, si bien que ceux-ci deviennent déformés et grotesques.

De manière générale, la chansonnière célèbre l'ambivalence : « Depuis quelque temps dans l' monde entier hi! ha! lalurette! / Les méd'cins veulent se planter hi! ha! lalurette! / C'est à qui serait plus fort pour faire ressusciter les morts / De hi! ha! hi! De hi! ha! la! Hi! ha! hi! ha! hi! ha! la!» (« Les médecins »). Dans cette chanson, morts et vivants se confondent et le rire gras et fort du refrain s'accompagne du mot « lalurette », fréquemment utilisé dans les chansons folkloriques, mais qui rappelle ici à la fois la sonorité des mots « lurette » et « lurette » (« il y a belle lurette »), dans une conjonction singulière du corps et du temps qui passe. Les corps blessés, greffés et amputés continuent de vivre de manière absurde; leur mouvement n'est pas sans rappeler celui d'une danse macabre. Les médecins ambitieux rappellent plaisamment le docteur Frankenstein du roman populaire de Mary Shelley (adapté au cinéma en 1930 par Peggy Webling dans le célèbre *Frankenstein : an adventure to the macabre*), car ils incarnent des savants fous aux techniques chirurgicales douteuses : « Ils l'ont couché sur un boyard ils l'ont coupé comme un morceau d'lard ». Le rire et la mort se côtoient et les esclaffements du refrain renvoient à l'idée que l'histoire drôle est à « mourir de rire ». L'absurdité médicale est visible dans le rapprochement de l'homme avec la pièce de viande, mais aussi du médecin avec le boucher, le cuisinier et le mangeur de viande. Cette critique de l'acharnement médical et le renversement de la mort du côté des vivants se double dans cette chanson comique de la création de nouvelles créatures par la greffe d'organes : « Des morceaux d' singes i's'font greffer / Pour faire rajeunir leur idées / On serait pas étonner dans les poteaux les voir grimper ». Du « morceau d'lard » auquel était comparé le patient au « morceau d' singes » qu'on lui greffe, le mot « morceau » définit le corps

humain comme de la viande («bas morceau», «morceau de choix», «morceau de roi») ou de la nourriture («morceau de pain», «manger un morceau»). Par le lexique employé, l'animalisation et la chosification des hommes par les médecins constituent le but central de ce texte au ton grotesque. Humour et corporalité sont intimement liés chez La Bolduc, où le bas corporel côtoie le corps malade, le corps laid et le corps charcuté.

### *Synthèse*

La parole de l'auteure est rassembleuse et son humour s'adresse directement au plus large public possible. La verve populaire et le ton malicieux servent à mettre en valeur des traditions anciennes du Canada français, chères à la culture du terroir. La chansonnière élabore une forme particulière de comique mettant à profit une langue populaire sans contrainte, qui abolit par son pittoresque certaines distances entre les individus. Que ce soit dans l'autodérision, la satire ou la moquerie, son univers chansonnier est festif, mais parle aussi des droits des plus pauvres, de l'esprit de partage et de la nécessité de la charité chrétienne. Par son humour ostensiblement lâché, Mary Travers se positionne en faveur de plusieurs causes qui concernent les victimes de la crise, en se donnant pour mission de les faire rire. Cet humour est varié, mais privilégie les exagérations grossières, les jeux de renversements et les mises en scène du corps. C'est un monde contemporain rendu ridicule par trop d'illogisme dont rit La Bolduc. La vivacité comique a pour fonction de critiquer les temps modernes et de railler les comportements égoïstes ou iniques pendant la crise. Cependant, la blague implique une distance par rapport au monde ambiant et aux pratiques sociales, elle réduit aussi la portée de cette mise à distance. Rien ne change au bout du compte et le seul horizon dégagé par le rire est celui de la stabilité regrettée de l'« ancien temps », un ancien temps que le rêve éveillée de La Bolduc veut voir à la fois derrière et devant.

## CHAPITRE 3

### La représentation de la femme

« Y en a d'autres de leur côté qui m' trouvent pas assez décolletée / Essayer d' plaire à tout l' monde j' vous dis qu' c'est dur en scie ronde / Je m'habille modestement pis mes chansons sont d' l'ancien temps / Mais partout où j' vas turluter j'ai pas honte de m' présenter. »

(« La chanson du bavard »)

L'œuvre de Mary Travers met de l'avant une représentation singulière des femmes. Elle repose sur une sorte d'*ethos*<sup>1</sup> féminin produit par la personnalité d'une narratrice bien ancrée dans le contexte historique des années 1930. Pour analyser la représentation de la femme dans ses chansons, il importe de tenir compte du fait que « l'efficacité de la parole est liée à l'autorité de l'orateur<sup>2</sup> » et, comme en rhétorique, l'autorité de La Bolduc se construit sur des bases émotives, idéologiques et morales. C'est dans son discours que se lit cette figuration multiple de soi en femme, à la fois unique en son genre et typique de sa génération.

L'*ethos* féminin produit par les chansons s'inspire d'un fonds culturel traditionnel et d'idéaux communs propres aux Canadiens français du temps. La classe pauvre à laquelle s'identifie la narratrice permet de parler d'une personnification en accord avec la période de la crise des années 1930 et d'envisager une image féminine représentative d'une communauté de gens démunis pendant la « grande dépression ». J'analyserai la question de la représentation de la féminité dans son écriture sous l'angle d'un processus d'identification à un groupe social et économique prédéterminé, mais aussi à titre de création artistique originale. Les femmes de ses chansons habitent les milieux défavorisés et campagnards qu'elle décrit abondamment, tandis que, se

---

1. Le mot *ethos* est utilisé ici dans un sens dérivé de la rhétorique classique et conduit vers l'analyse sociale. Il désigne la façon dont la femme fictive apparaît en société chez Mary Travers.

2. Ruth Amossy, (dir.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne / Paris, Delachaux Niestlé, 1999, p. 127.

projetant elle-même dans les chansons, Mary Travers profile un idéal féminin tantôt en accord, tantôt en désaccord avec les grands discours idéologiques du temps.

### **Types et stéréotypes féminins des années 1930**

L'écriture de *La Bolduc* est influencée par ce qu'on dit des femmes pendant l'entre-deux-guerres. L'auteure se réfère à une image préexistante, qui a cours dans le discours sociale et, rétroactivement, le public se crée une image de *La Bolduc* et de la place qu'elle occupe dans le monde en tant que femme, avant même qu'elle ne chante. Son discours, sa tenue, son sourire et sa familiarité font d'elle la représentante d'un archétype féminin dominant dans la société des années 1930 : la « mère-épouse-ménagère » canadienne-française et catholique d'origine paysanne. Le vocable composé des mots « mère », « épouse » et « ménagère » rassemble très précisément une fonction sociale, un statut idéal et un métier. Ils circonscrivent le rôle dévolu en conjoncture à la femme. Ces trois éléments sont indissociables dans la représentation doxique de la femme à l'heure du duplessisme ascendant et font l'objet d'une longue analyse dans ce chapitre, à titre de projection de soi dominante. *La Bolduc* se dépeint humblement en tant que personne bien ordinaire, maîtresse d'une maison qui accueille une famille nombreuse, femme d'intérieur et ménagère qui assure le bien-être de ses enfants et de son « petit mari » et qui, dans son foyer comme en chanson, dédie toute son énergie au bonheur des autres.

La scénographie libre dans laquelle l'auteure situe son propre personnage est animée par des stéréotypes culturels courants. La narratrice côtoie entres autres des épouses de chômeurs patientes et compréhensives, des célibataires (« vieilles filles ») envisagées en tant que mésadaptées sociales, des belles-mères détestables, des filles à marier prudentes vivant à la campagne, de jeunes femmes urbaines et délurées qui cherchent à imiter les hommes (mode vestimentaire, droits et travail), des paysannes courageuses et des « épouses-mères-ménagères » aimantes et

travaillantes. Ces personnages rappellent différents poncifs des récits du terroir et des chansons folkloriques canadiennes-françaises, et mettent en lumière différents points de vue et préjugés des années 1930.

### **Caractères: les types féminins d'époque**

Dans *le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Dominique Maingueneau s'intéresse à la notion d'*ethos* et postule que tout texte offre une représentation de son énonciateur qui lui confère un caractère, correspondant à un type d'époque, et un corps, c'est-à-dire une manière d'habiter l'espace social. Les trois caractères types dominants dans l'image de la narratrice sont ceux de la « mère-épouse-ménagère », de la fille du peuple qui chante, danse et joue de la musique dans les veillées et de la femme forte qui n'hésite pas à manifester son mécontentement et à faire valoir ses droits. Les représentations multiples reliées à ces figures font d'elle un personnage complexe, très traditionnel en général, mais par moment plus moderne. L'auteure préfère généralement faire de sa narratrice un exemple de « mère-épouse-ménagère » plutôt que de la montrer en carriériste et en artiste en tournée. Ces deux dernières sont en effet dévalorisées à une époque où la nouvelle liberté dont se réclament certaines femmes est réprouvée et tenue pour un facteur d'anarchie sociale par le clergé, les élites en place et le gouvernement. Mis à part la description des tâches de la femme de maison qui « fait son ordinaire », la chansonnière décrit surtout les métiers féminins traditionnels : la cuisinière (« La cuisinière »), la fermière (« Rouge carotte ») ou la servante (« Chanson de la bourgeoise », « La servante »). Ces responsabilités sont toutes assurées par des femmes du petit peuple et c'est uniquement le labour de ces femmes que célèbre l'auteure. Ses textes montrent d'ailleurs principalement des femmes économiquement faibles, qui triomphent par leurs qualités et par leur beauté sur toutes autres. À cet égard, la « Chanson de la bourgeoise » s'intéresse moins à la bourgeoise qu'à sa servante, plus

jolie et travaillante, et le titre est lui-même humoristique. Les chansons de Mary Travers glorifient la vie, l'allure et la personnalité de ces femmes de milieu humble et reconduisent ainsi le topos d'un peuple « né pour un petit pain ».

### **La « mère-épouse-ménagère » : une icône conservatrice**

Le portrait de soi qu'élabore Mary Travers dans son écriture est tiré d'une représentation préalable qui a cours dans la *doxa*. La narratrice possède tout de la « mère-épouse-ménagère » traditionnelle. Elle propage une vision domestique de la femme et valorise un sentiment d'abnégation à un idéal largement diffusé dans le discours social du temps : « Je suis une bonne femme de ménage mon vieux a rien à m' reprocher » (« Fricassez-vous »). Cette première ligne de la chanson « Fricassez-vous » indique que la narratrice demeure en bons termes avec son mari parce qu'elle tient bien sa maison et que ce dernier serait en droit de le lui reprocher si tel n'était pas le cas. La femme idéale est dès lors assimilée et incorporée à un lieu, le foyer familial, qui dans la *doxa* symbolise le lieu où l'homme se repose du travail et où se transmettent la langue française, les mœurs catholiques et les traditions.

Cette représentation sert à glorifier les femmes de maison de l'« ancien temps », gardiennes des traditions qui s'opposent aux nouvelles modes féminines : « On voit passer dans la rue des jeunes femmes les jambes nues / Les ch'veux courts les pantalons on dirait des vrais garçons » (« La lune de miel »). La femme moderne semble délurée et la chaussée sur laquelle elle passe est décrite à la manière d'un endroit non convenable, un théâtre de la perversité et du désordre, qui contraste avec la vie respectable de la ménagère modèle affairée dans sa maison bien rangée. Selon l'auteure, la place de la femme reste dans sa demeure, à faire le « barda » (grand ménage) ou à chanter et à danser dans des veillées. Dans son répertoire, la rue est livrée à la prostitution et la ville est un lieu de débauche. Les femmes qui battent le pavé indignent la narratrice, tout

comme elle s'offusque de voir les jeunes « courir les rues » dans « Nos braves habitants ». La rue est un symbole d'oisiveté et un espace de perdition à proscrire aux jeunes femmes qui veulent sauvegarder leur vertu. De même, elle se montre craintive devant toute velléité d'émancipation : « Beaucoup de ces compères voudraient bien s'ingérer / Dans toutes les affaires c'est là un grand danger » (« Les femmes »). Tout agissement de la femme qui l'éloigne des fonctions idéalisées de la mère à la maison est sévèrement critiqué, « toutes les affaires » appartiennent prioritairement aux hommes.

### *La mère, héroïne de la crise*

Dans l'expression « mère-épouse-ménagère », le rôle de mère vient en premier : la famille est la principale raison d'être du couple et la vie domestique de la ménagère lui est en très grande partie consacrée. L'importance accordée à la cellule familiale dans les chansons de La Bolduc arrime le discours sur la crise au thème de la maternité : « J' vous dis qu' dans cette famille-là d' la misère il n'y en a pas / La dépression s'est envolée quand les jumelles sont arrivées / Hi ! Ha ! Ha ! Les gens du Canada marchent de l'avant comme de braves soldats ! » (« Les cinq jumelles »). La famille est une richesse capable de régler aussi bien les problèmes liés à la « misère » individuelle que ceux de la « dépression » qui frappe le pays. Ceci explique la symbiose symbolique fréquente de l'enfantement, de l'avancement personnel, de l'expansion démographique, de la prospérité économique nationale et du progrès social. La narratrice établit contre toute raison un parallèle entre les grossesses abondantes des femmes et la réussite sociale, malgré la difficulté de la grande majorité des parents des classes populaires à offrir des conditions de vie décentes à leurs enfants pendant les années qui suivent la débâcle de 1929. À cet égard, elle se présente elle-même comme un modèle de richesse, elle qui affirme à plusieurs reprises avoir eu beaucoup d'enfants et qui apparaît toujours trouver les moyens pour surmonter sa misère

(voir l'analyse de « Y' a longtemps que je couche par terre », p. 42-47). Ses chansons promeuvent les naissances nombreuses en guise de solution à la crise avalisant les politiques natalistes du clergé et du gouvernement.

Le portrait de la mère de famille est celui d'une bienfaitrice généreuse au pouvoir immense sur la société. Cette dernière aurait la capacité d'enrichir la nation et de renverser la crise à coup d'accouchements, qu'elle envisage semblablement à des actions politiques, économiques et religieuses, en une manière de curieuse « revanche des berceaux ». À chaque grossesse, la mère fait son devoir et se rapproche par sa foi et son dévouement du paradis des justes et de la béatitude éternelle. Cette félicité est exprimée avec force dans « Les cinq jumelles ». Allégoriquement, elle assimile la mère des classes démunies à la figure de sainte Marie, de milieu humble elle aussi, et chaque naissance que donne la mère canadienne-française est le fruit d'une intervention divine qui sauve le pays de ses problèmes et rend le bonheur aux malheureux. Les enfants sont une bénédiction, la mère une salvatrice, l'intervention « divine » est un *deus ex machina* qui permet d'espérer qu'il y aura une fin à la crise.

Cet aval donné à des discours dominants qui envisagent la mère telle une bienfaitrice pour le pays exalte son portrait de « mère-épouse-ménagère » comblée. Le refrain des « Cinq jumelles », qui utilise un vocabulaire militaire, présente la maternité à la façon d'un combat nationaliste et militant : « Les gens du Canada marchent de l'avant comme de braves soldats ! » Selon la narratrice, il y a de la fierté à retirer du fait que les Canadiennes et les Canadiens font leur devoir conjugal, se lancent en famille malgré la pauvreté et décident de s'engager volontairement dans le peuplement de leur État. Dans ses chansons, les mères canadiennes forment un véritable front de bataille. La mère combat pour le triomphe économique du Canada français et la défense des valeurs morales de l'Église. Jugée héroïque, la mère-épouse-ménagère est soldatesque, elle se conforme à l'ordre et sert son pays en temps de crise. L'œuvre est au service actif de la nation et



est faite pour remonter le moral des troupes. La « mère-épouse-ménagère » est un parangon de vertu : rien n'est mieux que la femme au foyer qui donne naissance par-dessus naissance. Dans l'imaginaire des textes, la « mère-épouse-ménagère » a une force d'âme au-dessus du commun, puisqu'elle se conforme au temps héroïque du passé canadien-français, à l'« ancien temps » légendaire et glorieux où la féminité aurait atteint un point de perfection grâce à l'exercice des rôles traditionnels.

### *Sagesse de l'« ancien temps » et maternité*

La narratrice ne se contente pas de mettre en valeur la maternité, elle partage son expérience et devient une conseillère, une figure d'autorité, une « sage-femme ». Constamment, elle laisse à penser que nulle ne connaît mieux qu'elle les réalités de la vie de mère. Elle guide ses compatriotes sur la question de la famille : « Si vous avez une fille qui veut se marier / C'est à vous la bonne maman de tout lui expliquer / « Faut qu' tu restes au logis pour plaire à ton p'tit mari / Tu auras de l'agrément avec tes petits enfants. » » (« Si vous avez une fille qui veut se marier »). La mère est naturellement « bonne » et doit inciter sa fille à devenir mère elle aussi, à se transformer en une « bonne » personne, en se mariant et en occupant le rôle de ménagère pour le reste de sa vie, afin de « plaire » à son mari. Nul autre avenir social ou affectif ne s'offre ici à la femme que celui de devenir « mère-épouse-ménagère ». La narratrice est d'avis que les femmes « modernes ont moins d'enfants que celles des générations précédentes et s'en offusque. Cette opinion est vigoureusement exprimée dans un couplet inédit de « La lune de miel » : « Les enfants dans l'ancien temps / On avait ça la douzaine / Aujourd'hui pour en avoir un / Ça les force en bonguienne ». Les mères de l'« ancien temps », dont la narratrice est la grande légataire, surpasseraient celles d'« aujourd'hui », lâches, craintives et faibles. Le terme « douzaine » rappelle le fait que la narratrice en a « eu une douzaine » (« Les colons canadiens ») et fait partie

de l'« ancien temps » qu'elle désigne avec tendresse et nostalgie. Le mot « douzaine » évoque par ailleurs un nombre d'enfants approximatifs, environ douze. Tout laisse penser que la mère donne sans relâche la chair de sa chair à la patrie, sans compter. Ce nombre ouvert insiste sur l'abondance des rejetons, alors qu'« en avoir un » est indigne et mesquin, d'autant plus que la mère se « force » pour enfanter et n'éprouve pas le désir profond et « naturel » d'enrichir sa patrie. La narratrice idéalise l'enfantement en le décrivant en événement facile et libérateur sur le plan physique et psychologique. Les femmes étaient mieux avant et en étant de l'« ancien temps », elle se présente elle aussi comme un modèle. Elle respecte ses aïeules pour leur force, leur courage et leur sens du devoir. Selon ses textes, il n'y aurait rien de plus ingrat pour une femme que de penser d'abord à elle-même avant de songer à l'avenir de sa famille et de sa nation.

Le rôle de la « mère-épouse-ménagère » à la maison est considéré par l'Église essentiel au maintien de l'ordre social et à la survie de la « race » canadienne-française, qu'on dit menacée de disparition par la domination anglaise, la culture américaine et la diversité culturelle. Les discours dominants de l'époque sont marqués par les idées racistes et conservatrices d'un clergé au pouvoir très large, qui ne saurait tolérer la liberté économique, politique et physique des femmes. La place de l'émettrice dans la société fictive de ses chansons est indissociable des réalités entourant la position occupée par la chansonnière dans le monde, en tant que femme. Dans sa volonté de se représenter dans une tradition, elle s'oppose à plusieurs autres modèles féminins. Elle déplore dans « La lune de miel » la sexualisation et la prétendue masculinisation des femmes qui se pavanent dans des jupes trop courtes, fument, portent le pantalon ou s'offrent le luxe jugé superflu de se faire friser les cheveux. Elle considère qu'« Une bonne femme de ménage doit être appréciée / Et l'homme à son ouvrage est toujours mieux placé » et que « Pour qu'un ménage s'accorde c'est bien des précautions / Que la femme porte la robe et l'homme les pantalons. »

(« Les femmes »). Il n'est pas question pour elle de vouloir renverser les rôles de l'homme pourvoyeur et de la « mère-épouse-ménagère », même si elle appelle « plus d' liberté » pour les femmes dans cette même chanson. Cette « liberté » est uniquement liée à la reconnaissance de la valeur du travail effectué par la femme à la maison. Les précautions de l'auteure face à la représentation qu'elle donne d'elle-même la poussent à favoriser une image de mère au foyer qui s' « habille modestement » (« Chanson du bavard »), s'éloignant de la *star* pour se rapprocher de la femme du petit peuple qui donne naissance à plusieurs enfants, en prend soin et les élève chez elle, en bonne maman ménagère.

Dans une de ses chansons les plus connues, « Le jour de l'an », son rôle conformiste de femme à la maison est décrit dans un vieux parler populaire canadien-français et lié aux traditions de Noël, qui plongent l'auditeur dans une ambiance de veillée canadienne campagnarde. Le mari est appelé « son père » et la narratrice « mère-épouse-ménagère » lui promet de lui cuisiner « des bonnes tourtières » et « un bon ragoût de l'ancien temps ». De plus, elle organise la soirée de Noël en prévoyant de se rendre avec sa petite famille chez la parenté « dans l' fond du cinquième rang » dans une voiture d'hiver tirée par un cheval (« cutter »), afin de danser, fumer et boire pour oublier les temps durs. Comme dans « La morue », le « fond » évoque un trou en retrait du monde moderne où les valeurs ancestrales sont sauvées. Le populisme littéraire et idéologique, l'optimisme et la vaillance accolée à l'image de la narratrice mère qui travaille à ses fourneaux le jour de l'an lui confèrent un éthos moral maternel conjoncturellement indépassable.

### ***Le paysannat fertile***

La femme idéale décrite par l'auteure préfère à tout autre homme le père de famille campagnard qui veut avoir beaucoup d'enfants. La vie de campagne, la prospérité et la famille sont constamment corrélées: « Un p'tit mot pour les habitants ce sont tous de braves gens / Qui

ont donné au Canada des docteurs et des avocats / Les mamans sont courageuses elles ont donné des religieuses / Et aussi des bons curés qui font honneur à notre clergé. » (« Les pompiers de St-Éloi »). Les ruraux de ses chansons sont tous « bons » ou « braves » (« Nos braves habitants ») et se conforment à la loi morale que préconise la chansonnière par ses récits comiques, où le courage (« les mamans sont courageuses »), l'honnêteté et le sens du devoir font souvent partie de la morale à tirer. Le recours au mot enfantin « mamans » plutôt que « mères » connote positivement le rôle de la mère de famille, évoquant la tendresse des enfants envers la mère lorsqu'ils emploient ce terme affectueux. Elle trace le portrait des pompiers, des notables (« docteurs », « avocats ») et des membres du clergé (« religieuses », « curés ») en fils et filles de paysans et insiste sur l'idée d'une lignée d'habitants qui améliore le sort du pays et l'enrichit sur le plan moral et patriotique. Les enfants sont « donnés » au Canada (« [...] de braves gens / Qui ont donné au Canada des docteurs et des avocats ») et la maternité est non seulement vantée comme un apport personnel, mais surtout en tant que don à la nation, un service rendu à la patrie. La narratrice s'offre en exemple et chante sa famille, celle de laquelle elle est issue, d'origine gaspésienne, et celle qu'elle a fondée avec son mari à Montréal. Elle célèbre constamment les lendemains glorieux qu'elle prévoit pour les jeunes fils et filles d'habitants et la question de la famille constitue chez elle un contrepois au thème de l'impécuniosité : cela permet de montrer positivement les plus pauvres qui, malgré leurs maigres moyens, continuent d'enfanter abondamment et enrichissent le pays de nouveau-nés. Dans son répertoire, chaque natalité est présentée comme libérant le monde de la misère et du malheur, et l'avenir des Canadiens français qui « marchent de l'avant comme de braves soldats » est lié au rôle messianique accordé aux enfants nés d'une mère paysanne qui porterait en son sein la prospérité future. Si la mère est incorporée à la maison, ses qualités de génitrice la lient aussi au sol fertile qui, tout comme elle lorsqu'elle enfante, transforme le pays en terre promise.

La narratrice tire une fierté formidable de la vie de ses parents, nimbée d'une glorification de la force physique et procréatrice des campagnards : « Et r'gardez donc mon père ça c'était un homme d'affaires / Était gros comme un hareng mais ça s'adonne qu'i' n'avait d'dans / Au bout de quatorze ans il avait dix-huit enfants / C'était bien encourageant y travaillait pour l' gouvernement » (« Regardez donc Mouman »). La « mère-épouse-ménagère » admire son père parce qu'il a eu plusieurs enfants et montre du respect pour le mode de vie des anciens. Elle compare son père au « hareng », comme elle se rattache aussi à un animal aquatique dans « La Morue », conformément à la symbolique maritime de la lignée féconde des gens de la mer. L'animalisation en poisson du père et de la fille permet de chanter par ricochet les louanges de la vie gaspésienne et de ses familles d'habitants. En glorifiant constamment les familles nombreuses, par le moyen de la disproportion (« Au bout de quatorze ans il avait dix-huit enfants ») et de la fanfaronnade (« Était gros comme un hareng mais ça s'adonne qu'i' n'avait d'dans »), elle héroïse les femmes qui ont des grossesses multiples, à la manière d'idoles et de modèles à suivre pour la société québécoise. La « bonne Canadienne » a nécessairement une famille nombreuse : la « douzaine » (« Les colons canadiens ») unit la femme à la poule pondeuse et lie sa fécondité à la vie campagnarde. La glorification des mères prolifiques est aussi chantée dans « Les cinq jumelles », qui traite de la fierté nationale éprouvée envers la naissance des quintuplés Dionne, nées de parents d'origine campagnarde : « Ça prend un cultivateur pour avoir autant d'ardeur / Et une mère bien décidée pour donner l' jour à cinq poupées ». Cette naissance « miraculeuse » est due à l'« ardeur » du cultivateur, autrement dit : à la force paysanne jointe dans la culture populaire à la santé, à la virilité et à la fécondité. L'expression amplifiée de la joie et de l'orgueil d'être mère transforme plusieurs de ses chansons sur la maternité en des hymnes aux familles des campagnes et à la « race » canadienne, qui serait tout particulièrement encline à se reproduire dans le paysannat.

### **La fille du peuple : féminité et fête populaire**

Mais la narratrice est aussi une fêtarde, qui joue de la musique et chante pour égayer son public : « J' suis une femme de renom et je compose mes chansons / Veuillez m'excuser car c'est pour nous amuser » (« Mon vieux est jaloux »). Les excuses de la chansonnière au public laissent deviner une forme de malaise de l'artiste relativement à sa propre image, de femme gaillarde et enjouée. À ce titre, le traditionnel « Excusez la ! » qui clôt plusieurs chansons folkloriques canadiennes-françaises disculpe la femme qui se laisse aller à la danse et à la fête. L'esprit de fête des veillées populaires est relié à l'« ancien temps » et à la conservation des vieilles traditions et de la mémoire chansonnière et musicale canadienne-française. Elle joue de la musique, chante, turlute, yodle, rit, raconte des anecdotes comiques, danse (« Danse en soulier d' bœufs », « La bastringue »), s'entoure d'une compagnie de personnages musiciens, dont « Le joueur de violon » et « La Pitoune », qui joue du banjo. La narratrice s'évertue à semer la bonne humeur autour d'elle : voilà sa mission. Elle affiche un esprit de fête par ses chansons de Noël (« Voilà le père Noël qui nous arrive »), du jour de l'an (« Bien vite c'est le jour de l'an »), du Mardi gras (« Fêtons le Mardi gras »). Elle célèbre des mariages (« Rose cherche à se marier ») ou le 400<sup>e</sup> anniversaire de l'abordage de Jacques Cartier au Canada (« La Gaspésienne pure laine »). Le temps qui passe et l'arrivée de la saison morte n'ont pas raison de son désir de fêter : « V'là l'automne qu'est arrivé, il faut bien s'encabaner / Et comme c'est bien ennuyant, on f'ra une veillée de temps en temps / Moi je jouerai du violon pis j' danserai des rigodons / Je f'rai pas comme à Cuba danser l' rumba su' mes bas » (« Danse en soulier d' bœufs »). La veillée est ici présentée en guise de désennui pendant la saison froide, qui rend moins désagréable le fait de s'« encabaner », et qui transforme la cabane en un lieu de rassemblement plutôt que d'isolement et d'hibernation. Ce sont des traditions anciennes bien canadiennes qu'elle a l'intention de mettre en

valeur lors de ces veillées et non les danses latines à la mode. Elle oppose les danses canadiennes aux danses d'ailleurs en les caricaturant l'une comme l'autre: « Quand Manda danse la rumba a s' garroche ici et là / J'aime mieux danser comme les vieux une gigue à deux en soulier d'bœufs ». Dans ce clin d'œil à son amie Manda Parent, la chansonnière joue du contraste entre l' « ancien temps » et les nouvelles tendances, ainsi qu'elle se plaît couramment à le faire dans son répertoire. C'est en « soulier d' bœufs » qu'elle danse la gigue, c'est-à-dire en chaussures de mode autochtone faites avec les peaux d'animaux morts à la ferme, généralement portés par les hommes. Ce soulier de travail peu élégant lie la danse au mode de vie rustique. De plus, le verbe « encabaner » au début de la chanson transporte le public dans une véritable « cabane au Canada » plutôt que dans un appartement montréalais tel que celui qu'habite la narratrice dans « Le propriétaire ». En tant que fêtarde, la musicienne et chansonnière traditionnelle légitime les anciennes traditions face aux conventions nouvelles et aux usages venus d'ailleurs. La narratrice est toujours portée à préférer l'ancien au nouveau, le rural à l'urbain, le local à l'étranger.

La chansonnière montréalaise en fille du peuple est organiquement liée à un groupe sociopolitique dont elle se montre fière. Elle exalte la force et la bravoure des travailleurs les plus pauvres de la société, qu'elle soulage de leur malheur par ses chants réjouissants. La vie de sacrifice des sans-le-sou participe d'un imaginaire religieux où la souffrance de l'existence transforme le pauvre en un être plus digne de gagner son ciel que l'homme gâté de richesses. Dans ses chansons, les pauvres transcendent toujours leur condition par leur courage, leurs valeurs traditionnelles et leur joie de vivre. Les chômeurs et les travailleurs sous-payés s'identifient à des fonctions ouvrières (« L'ouvrage aux Canadiens ») ou agricoles (« Nos braves habitants »), et ils encouragent la famille. Cependant, la pauvreté du peuple en période de crise est corrélée à la mort dans la chanson « Sans travail » et la description tragique des conditions de vie des sans-emploi tempère le reste du répertoire festif et joyeux : « Mais dans tout ça les plus affreux ce sont les chers p'tits

malheureux / Pas d'argent pour les faire soigner on finit par les enterrer / Turlute ». Ce refrain atterrant est suivi de la turlute : la position des plus démunis reste ainsi compensée par l'espoir des jours meilleurs ; la turlute se fait attristée, mais le berce encore d'illusions. La création a une fonction compensatrice ; même si tout va mal, il reste la chanson et la musique.

### **La femme forte : une représentation marginale**

Personnalité publique majeure des années 1930, Mary Travers a reçu une foule de critiques concernant sa langue, son humour et sa vie professionnelle, qui donnaient d'elle l'image d'une femme forte, voire d'une femme d'affaire. Cette représentation d'elle-même entre en contradiction avec sa volonté de correspondre aux valeurs de la *doxa* cléricale et gouvernementale. Cependant, la chansonnière désire plaire et se défend toujours de sortir du droit chemin tracé par les grands discours religieux et idéologiques de son temps : « On a beau faire notre ch'min droit on est critiqué par plus bas qu' soi » (« La chanson du bavard »). Il semble y avoir un décalage entre l'image d'elle que perçoit le public et celle qu'elle aurait voulu produire, ainsi que le confirme le paradoxe pragmatique de « La chanson du bavard » : « Pourvu que j' mette pas d'anglais, j' nuis pas au bon parler français ». Bien qu'elle soit de langue anglaise, qu'elle porte un nom anglais, qu'elle insère des expressions anglaises et des anglicismes à ses chansons, la chansonnière affirme ne pas faire partie de ceux qu'on accuse de nuire au bon parler français. Tout se passe comme si un dilemme cornélien avait lieu entre la nécessité de répondre positivement aux grandes valeurs du clergé (catholicisme, langue française et patriotisme) et le souci de plaire au peuple, par une langue populaire relâchée, de grosses blagues et un esprit gaillard. La représentation humble d'elle-même, dans ses textes qui la décrivent en femme pauvre (« Y' a longtemps que je couche par terre », « Ça va venir découragez-vous pas »), se double de l'image de la femme forte, combattante, qui s'oppose paradoxalement à la stature de la « mère-



épouse-ménagère » résignée. Elle reproduit en chanson la misère sociale, mais la leste d'un état d'esprit vainqueur et heureux, qui renforce son côté femme forte. Le bon sens, la bienveillance, le respect des traditions et de la morale religieuse, l'apparente franchise et la droiture affichée par la narratrice sont autant d'éléments qui facilitent la confiance de l'auditeur en cette figuration féminine.

De manière paradoxale, son personnage de femme forte est mis à profit pour valoriser avec vigueur les rôles traditionnels de la femme, puisque l'affirmation de soi n'est généralement pas favorisée dans l'image répandue de la femme de l'« ancien temps ». L'*ethos* de la femme forte contredit le stéréotype du sexe faible, commun à l'époque. La chansonnière s'amuse par moments à transgresser cette image sage et obéissante par le caractère festif de ses chansons à boire et par son sens de la répartie envers les hommes (« La Bastringue », « Arrête donc Mary »). La narratrice est à certains moments la fille du village qu'on fait danser et qu'on courtise dans les veillées populaires. En témoigne le dialogue entre l'homme et la femme dans « La Bastringue »:

- Messieurs messieurs je voudrais danser la bastringue d'en bas d' Gaspé  
[...]
- Venez venez j' vas vous faire danser, la queue d' votre robe va r'voler
- Avec toi je veux pas danser tu es bien trop excité
- Mais dis-moi donc tu n'es pas gênée, d' v'nir m'insulter dans une veillée
- T'as pas besoin de te fâcher, j'ai fait ça c'est pour t'étriver
- Me voilà donc le cœur brisé, d' la peine que tu m'as donnée
- Viens dans mes bras mon cher André, viens donc je vas t'embrasser
- T'as donc un beau bec sucré, je suis prêt à r'commencer.

Dans cette chanson à danser, le dialogue entre l'homme et la femme se calque sur le mouvement des corps des danseurs, qui se rapprochent et s'éloignent lors de la bastringue, de même qu'ils passent du vouvoiement poli à l'intimité du tutoiement et du baiser. La chanson évoque le décor des veillées et son ambiance festive, où la séduction amoureuse et la légèreté sont permises. La narratrice moqueuse n'hésite pas à répondre sans détour aux avances d'André, pour l'« étriver », le taquiner. La joute dialoguée se conclut sur l'entente des deux partenaires pour un baiser. La

queue de la robe qui revole, l'excitation de l'homme, le jeu d'attrance et de répulsion, de joie et de peine de l'amoureux dans le dialogue participe de ce parcours vers l'intimité, qui prend ici la forme d'un « beau bec sucré » offert à André et non à Édouard, le mari de la chansonnière et de son personnage autobiographique. Cette chanson a pu donner l'impression au public que le « je » est celui d'une femme adultère, séductrice et parfois grossière dans sa manière d'aborder les hommes.

D'autres ambiguïtés sur le statut de séductrice de la locutrice s'observent dans « Arrête donc Mary », d'autant plus que la voix masculine (Jean Grimaldi) appelle la narratrice par son prénom : « Lui — Dis moi donc ma p'tite Mary qu'est-ce que t'attends pour me marier ? / Depuis qu'on est fiancé j'arrête pas de soupiner / Elle — Avant d' penser au mariage t' as besoin d' trouver d' l'ouvrage / Tant qu' tu seras pas engagé j' continuerai à chanter ». La femme est maître d'elle-même et en mesure de retarder un mariage puisque son promis ne travaille pas. Elle est celle qui a de la répartie et chante, bien que son fiancé lui implore de se taire, celle qui gagne de l'argent et qui tient le gros bout du bâton dans la discussion. Elle affirme plus loin ne pas avoir peur d'être mise en état d'arrestation par la police parce qu'elle dérange ses voisins par son chant et qu'au moins en prison « D' la soupape on va en manger on l'aura à bon marché ». Puisque Mary n'arrête pas de crier et de yodler, l'homme la menace de la quitter et lui promet de lui « boucher les deux yeux » le jour de leur mariage. L'échange de menaces se continue, alors que Mary riposte qu'elle se défendra et mettra son fiancé *knock-out*. Le dialogue se poursuit de la sorte, sous la forme d'un échange de coups, dans lequel la narratrice mène le combat. En contrepartie aux arguments sexistes de son amant: « Oublie pas ma p'tite Mary que l'homme a été créé / C'est nous qui sommes les plus forts et qu' la femme a toujours tort », Mary répond : « Si t'es fort tu vas l' prouver après qu'on sera mariés / Pour battre les jumelles tu sais t'as besoin de te planter. » Le verbe « planter » contient une connotation sexuelle qui engage l'homme à

montrer sa virilité, afin de prouver qu'il peut concevoir des jumelles (l'expression « jumelle » évoque les quintuplées Dionne). Ainsi, elle le défie de « battre les jumelles », de lui donner plus que cinq enfants. Dans cette chanson où la femme est obstinée et fait ce qui lui plaît malgré les menaces de l'homme, c'est une morale à propos de la supériorité de la force physique masculine qui termine l'entretien, et sur les paroles de la future épouse et mère qui le nargue de n'être pas assez fort pour battre les enfants, pratique courante et bien acceptée à l'époque. L'audace féminine est alors combattue par des arguments concernant la création de l'homme par Dieu comme être supérieur de corps et d'esprit. Plutôt que de confronter cette affirmation, la chansonnière défie l'homme de se montrer aussi viril qu'il prétend l'être. Par cette attitude combative et insolente, elle se montre entêtée, mais il n'en reste pas moins que cette chanson reste conforme aux rôles traditionnels féminins et masculins et aux préjugés courants prônés par une société fortement religieuse et conservatrice.

Par le franc-parler, l'audace et le sens des réparties de la narratrice dédiées aux personnages masculins de ses chansons, l'éthos de la narratrice s'oppose aux modèles féminins de la femme « facile », de la martyre soumise à son mari (Donalda dans *Un homme et son péché*) ou de la femme enfant, telle qu'elles sont envisagées par le gouvernement et le système législatif, qui leur interdisent le droit de vote, les empêche de gérer leurs biens et les considèrent comme des mineures devant la loi. La narratrice est très conservatrice et un peu iconoclaste, par le droit de parole qu'elle se donne et par l'autonomie que lui offre sa carrière. C'est cette double présentation de soi, entre tradition et modernité, qui fait l'originalité de sa *persona* et qui, en raison des idées traditionalistes qu'elle appuie, en fait un type féminin relativement acceptable, ou du moins jugé peu dangereux, par le clergé et le public. Il y a une préséance des valeurs traditionnelles sur les valeurs modernes (« féministes ») dans son œuvre, lesquelles sont présentées avec grande

parcimonie (« Les femmes »). Elle dépeint avec complaisance et sans ironie le modèle d'une collectivité repliée sur elle-même, qui valorise toute forme de tradition tel un gage de prospérité.

### **Le corps féminin : habiter l'espace social pendant la crise**

Les représentations en « mère-épouse-ménagère », en fille du peuple et en femme forte se doublent d'une image du corps féminin perceptible dans la manière dont la femme se vêt et se meut dans l'espace social. Trois caractéristiques prédominent dans la représentation du corps de la femme : ce corps est tour à tour séduisant, pauvre et détraqué.

#### ***Le corps séduisant***

En 1930, La Bolduc est la seule vedette féminine de la chanson canadienne-française. La perception publique de l'image de soi qu'elle projette dans ses textes est influencée par le fait que les Canadiens français n'ont pas l'habitude de voir une femme prendre la parole de manière aussi directe. Elle propose une image de la femme qui questionne les valeurs du temps, puisqu'elle incarne une féminité à la fois conforme et atypique, en faisant par exemple se côtoyer la « mère-épouse-ménagère » et la femme séduisante dans « Fricassez-vous ». En effet, l'énumération de tâches ménagères quotidiennes se clôt par les ébats amoureux de l'épouse et du mari qui rentre du travail, tandis que tout le jour la femme crée un espace idéal pour que puisse s'épanouir leur sexualité. L'agrément et la grâce du corps sont liés dans cette chanson à la beauté de la maison, car elle paraît prendre soin d'elle-même comme de son chez-soi. Cette valorisation de la femme au foyer séduisante est compatible avec les rôles traditionnels. Les nouvelles modes urbaines ne sont pas vues comme un apport de charme, mais comme des travestissements ridicules et superflus.

Autant elle décrie la masculinisation et la sexualisation des jeunes filles des villes, autant elle loue l'éclat « naturel » des filles des campagnes :

C'est aux jeunes filles des campagnes que je chante cette chanson / Vous êtes la fleur des montagnes recherchée par nos garçons / Dans cette place-là j' vous dis que les jeunes filles sont jolies / Elles donnent pas tout leur p'tit change pour un rouge de pharmacie / Elles ont des belles manières puis elles savent s' faire respecter / On les voit pas le soir au bal pour aller danser (« Les filles des campagnes »)

Cette chanson décrit la fille des campagnes pareillement à une perle rare, dont la fraîcheur et la vénusté naturelle se passe du « rouge de pharmacie » et de tout ornement. La splendeur physique est liée à la nature, la femme est métaphorisée en « fleur des montagnes » et sa beauté physique s'accorde avec des valeurs telles que l'authenticité, la politesse et la pudeur. Les filles des campagnes ne dansent pas au bal, mais dans les veillées, auprès de leurs parents (« Elles veillent toutes en famille accompagnées de leurs parents ») et « savent s' faire respecter », c'est-à-dire qu'elles refusent les avances et ne se montrent pas aguichantes par leur habillement: « Elles sont pas écourtichées elles s'habillent simplement / Elles n' sont pas décolletées par derrière ni par devant ». Cette chanson est une leçon de morale, de mode et de maintien pour les jeunes filles devant les hommes et fait voir le corps séduisant de la fille à marier jeune et vêtue sans façon. Tout est une question de mesure et d'équilibre dans la présentation idéale de soi: « La Pitoune ça c'était une belle fille / Pas trop grande ni trop p'tite ». Il n'est pas bon d'être dans l'excès lorsqu'on se présente à autrui, que ce soit en étant trop grande ou trop petite, trop maquillée ou trop négligée (la fermière malpropre de « Rouge carotte »), trop timide ou trop extravagante. La beauté qui séduit l'homme est nécessairement celle des femmes paysannes ou du moins des femmes de milieu pauvre (« La servante ») et tout appareil audacieux et « glamourisant » est jugé négativement par l'auteure, qui relie le corps féminin séduisant à la nature et à la promesse de rencontre amoureuse lors de la fête familiale traditionnelle de la veillée. La séductrice est une femme de milieu humble et sa beauté est faite de réserve et de charme discret.

### *Le corps misérable*

La question de la pauvreté de la narratrice a été abordée dans l'analyse de « Y'a longtemps que je couche par terre ». Cette chanson montre un corps combattant contre un milieu hostile symbolisé par le sol inconfortable sur lequel la narratrice doit tenter de dormir. La misère est très souvent décrite dans son répertoire par le biais d'un malaise physique précis, que doit surmonter courageusement le pauvre. L'importance de la nourriture dans la représentation de la vie campagnarde, de l'« ancien temps » et de la fête populaire a déjà été soulignée précédemment et l'« estomac ratatiné » de la femme pauvre est un sûr indicateur d'une crise économique qui n'a rien d'abstrait et dont les effets sont très concrets : « Ça coûte cher de c' temps-ci pour se nourrir à crédit / Pour pas qu' ça monte à la grocerie je me tape fort sur les biscuits / Mais j' peux pas faire de l'extra, mon p'tit mari travaille pas / À force de me priver d' manger j'ai l'estomac ratatiné » (« Ça va venir découragez-vous pas »). Cette image de l'« estomac ratatiné » est reprise dans la chanson « Le nouveau gouvernement » qui chante à la fois l'élection de Maurice Duplessis et la fin de la famine : « Mon mari va travailler / J' vous dis qu'il l'a mérité / Depuis cinq ans il a chômé / Il a mangé de la vache enragée / Il a l'estomac ratatiné / Il est plus capable de toffer. » Le physique est ni plus ni moins en train de mourir et de se décomposer, l'estomac se « ratatine », rapetisse et se déforme, alors que le ventre idéal de la femme devrait être rond, prêt à accueillir un enfant. D'ailleurs, les sans-travail s'accommodent de cette situation : les familles se ratatinent et se tassent dans des appartements trop petits et mal isolés. Ce corps pauvre qui habite la ville contraste avec le corps sain des villageois de « Nos braves habitants » et traduit un malaise physique relié à l'espace urbain.

Dans Johnny Monfarleau, la narratrice s'excuse de son habillement, car il témoigne de sa misère : « Messieurs et mesdames, veuillez m'excuser / Si j' parais su' l théâtre aussi mal

habillée / Aussi mal (e) vêtue / Je n'ai pas d'argent pour payer ». La femme n'est pas « mal habillée » par manque de goût ou par manque de pudeur (la narratrice critique la mode vestimentaire « écourtichée » et masculine), mais parce qu'elle se retrouve dans une cruelle nécessité. De même, dans « Ça va venir découragez-vous pas », la narratrice chante « Me voilà mal amanchée j'ai des trous dans mes souliers / Mes talons sont tout d' travers et pis les bouts qui r'troussent en l'air ». Des vêtements ridicules, usés et tordus accoutrent un corps qui souffre de sa pauvreté. Le texte donne un portrait des pauvres qui essuient les coups durs de l'intérieur et de l'extérieur et qui doivent se résoudre à attendre que la crise passe pour retrouver leur dignité et leur confort d'antan. Le corps « mal amanché » est habillé bizarrement et les chansons brossent un tableau de la souffrance physique du gagne-petit, mais elles disent aussi son malaise social à se présenter dans des haillons. Cette chape usée que ne portent généralement que les clochards est la métonymie d'une société appauvrie. L'auteure tente cependant de renverser le rapprochement entre les vêtements en loques et le vaurien pour démontrer que l'indigent ne doit en rien être tenu responsable de sa parure. Elle s'efforce aussi de mettre un baume sur le sentiment de honte ressenti par les « nouveaux » pauvres que sont les chômeurs et leur famille pendant la crise, et de laisser entendre que la composition véritable réside dans le fait que la gouvernance sociale n'accomplit rien ou si peu pour empêcher une telle situation.

### *Le corps détraqué*

La narratrice se plaît à souligner ses mésaventures et la représentation comique de soi passe souvent par des moqueries entourant le physique. Malchances et anecdotes sur le corps s'accumulent, comme c'est le cas dans « Les maringouins » :

J' suis allée me promener à la campagne pour l'été / Je vous dis que j'en ai arraché les maringouins m'ont tout mangée / [...] / Les maringouins c'est une bibitte faut se gratter quand ça nous pique / Je vous dis qu' c'est bien souffrant c'est cent fois pire que l' mal aux dents / J'ai les jambes pleines de piqûres c'est

comme un vrai morceau d' forçure / J'ai la peau tout enlevée c'est parce que j' me suis trop grattée.

Les malaises dus aux piqûres donnent lieu à une suite d'anecdotes sans conséquences graves sur la vie de la narratrice. Ces maux bénins se différencient des tourments issus de la misère exprimée dans d'autres chansons et vécue réellement dans la société. Le goût que l'auteure prend à décrire les petits désagréments de la vie quotidienne avec exagération (« J'ai un bouton sur la langue », « Tout le monde a la grippe ») et à créer des aventures loufoques sur le monde de la médecine (« Les médecins », « Tit Noir a le mal imaginaire ») permettent de rire de la souffrance physique en général et de dédramatiser la situation sociale du plus pauvre dont la souffrance est autrement grave. Par ailleurs, elle aborde la douleur que lui a provoquée un accident de voiture et en profite pour dénoncer les courtiers d'assurances déloyaux: « Quand j' suis sortie de l'hôpital j'étais tellement souffrante / Pis j' vous dit qu' ça allait mal avec mes assurances / J' vous assure j'en ai arraché car une chance que j'avais d' l'argent / Sur eux autres si j' m'étais fiée j' s'rais morte de faim depuis longtemps » (« Les souffrances de mon accident »). Dans cette chanson, « les souffrances de [son] accident » sont principalement imputables au fait qu'elle a dû se battre contre son assureur, alors qu'elle était encore blessée, pour réclamer l'argent que lui devait la maison d'assurance. Chose rare dans son répertoire, elle dit qu'elle possède des ressources financières (« Car une chance que j'avais de l'argent »), ce qui a pour effet que la « souffrance » morale rejoint des idéaux sociaux qui concernent toute la population, qui, elle, pourrait être « morte de faim » si cela lui était arrivé. La douleur en ce cas est aussi bien morale que physique, car elle provient de la malhonnêteté ou du manque de commisération pour autrui typique des compagnies d'assurances<sup>3</sup>.

### *Synthèse*

---

3. Elle présente aussi les assureurs comme des voleurs dans « Les agents d'assurances ».



La représentation de soi proposée dans l'œuvre de La Bolduc est à la fois très conformiste et vaguement décalée de la *doxa*. Elle accorde des conventions communes (« mère-épouse-ménagère ») et des projections un peu plus marginales de femme fêtarde, séduisante et combative. Bien qu'elle se réclame sans relâche d'une image d'elle-même conforme aux idées fortes du pouvoir, sa représentation de soi est destinée d'abord et avant tout à plaire au public. Sa stratégie pour séduire l'auditoire s'élabore à travers l'image de soi proposée et les diverses prises de position qui en découlent. Le tableau de soi en femme pauvre qui critique les injustices sociales interpelle l'auditoire de la crise, tout comme l'énumération des désagréments physiques du sujet cantologique. D'ailleurs, le corps qui souffre va de soi dans l'imaginaire féminin d'un pays sous l'emprise de la religion catholique : la naissance se fait dans la douleur et la souffrance permet de gagner son ciel. Le « je » analyse la société pour mieux s'y situer et pour mieux s'adapter aux discours dominants. La narratrice dénonce et fait la mise en scène des problèmes sociaux des années 1930, mais prend aussi le microphone pour dire que le rôle des femmes est de plaire au « p'tit mari ». Cette variété de représentations de la femme, tantôt très conformiste, tantôt audacieuse, fait écho à diverses polémiques quant à la place de la femme dans une société dont les assises idéologiques se fragilisent et laissent percer une peur du changement. Alors que les grandes valeurs du Québec de l'entre-deux-guerres semblent vulnérables et sujettes à disparaître, la narratrice se fait rassurante dans son miroir du « bon vieux temps », mais concède un peu de terrain à des représentations féminines inédites, afin de présenter la femme de l'« ancien temps » de manière moderne, originale et rafraîchissante. En introduisant une image de soi séductrice dans une ambiance de veillée à la campagne, l'auteure crée un curieux désir de conservatisme, elle érotise la tradition et rend le passé désirable. Il s'agit d'une des raisons majeures pour laquelle son œuvre est tellement estimée et pourquoi nombre de gens conservateurs la tolèrent et l'apprécient.

## **TROISIÈME PARTIE**

### **Intertextualité et polémique**

## CHAPITRE 1

### Le « nous » unique du mythe national

L'intertextualité<sup>1</sup> fondamentale des chansons de Mary Travers s'établit sur un prédicat de base qui rassemble la narratrice et son public à l'intérieur d'un « nous » unique canadien-français et catholique d'origine paysanne. Les relations entre les personnages de ses récits enchâssés (fraternité autour d'une culture ancestrale, communauté catholique, famille) sont conformes à l'idéologie conservatrice. La narratrice se joint à ceux à qui elle s'adresse pour former un groupe homogène typique, défini par le passé de la société et par un nationalisme traditionaliste. Les chansons réfractent les débats du moment tout en cherchant à les neutraliser pour relancer un consensus fondé sur l'assomption d'un « nous unique ».

#### Les avatars du « nous » unique

Mary Travers tente de fonder le mythe du « nous unique », fragilisé en contexte de crise. Pour ce faire, elle remotive divers lieux communs des idéologies dominantes. L'analyse des avatars du « nous » met en évidence une identité sociale idéale dont la définition est nimbée d'un optimisme. L'affirmation dynamique de la survie nécessaire du passé s'oppose à l'idée de changement social. La contradiction entre tradition et modernité s'annule, puis est déplacée

---

1. « "Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation et la profondeur " (Sollers, *Th. d'ensemble*, 75). On parlera ici d'intertextualité, constituant une géologie d'écritures par réutilisation infinie de matériaux textuels. Ainsi, différentes séquences d'un texte littéraire apparaîtront comme les transformations d'autres séquences prises dans de tout autres discours, à l'intérieur de la formation idéologique totale. On voit notamment émerger cette notion d'intertextualité dans les analyses transformationnelles du *Petit Jehan de Saintré*. (J. Kristeva, *Texte du roman*) On peut rapprocher la définition qui précède de ce passage de *l'Archéologie du savoir* de Michel Foucault : « Il n'y a pas d'énoncé qui n'en suppose d'autres, il n'y en a pas un qui n'ait autour de soi un champ de coexistence, des effets de série et de succession, une distribution de fonctions et de rôles. » (p. 131) « L'intertexte n'a pas d'autres loi que l'infinitude de ses reprises » (Barthes, *SZ*, 217) », « Intertexte » dans Marc Angenot, *Glossaire de la critique littéraire contemporaine*, Montréal, Hurtubise/HMH, 1972, p. 55-56.

ailleurs, pour donner naissance à une sorte de *modernité de la tradition*, qui fait l'originalité de ses créations.

***Du « je » féminin au « nous » collectif***

Un rapport conflictuel entre la femme réelle et la féminité idéale proclamée par la doxa s'imisce dans le discours par le biais de l'image de la locutrice. Bien qu'elle se démarque en tant que femme forte et par un discours vindicatif qui l'éloigne du chromo du « sexe faible », la narratrice ne se place pas en marge de la société. Elle se refuse à se dire rebelle ou féministe. Tout au contraire, la femme forte se porte à la rescousse du « nous » traditionaliste et sa force l'aide à jouer le rôle de la « mère-épouse-ménagère » avec dévotion et contentement. Intégrée à la société, elle défend moins ses droits personnels qu'elle ne s'affaire à protéger les siens, en prenant la défense de son mari au chômage (« Ça va venir découragez-vous pas ») ou en déplorant les injustices sociales qui l'empêchent d'assurer le confort et le bien-être de sa famille. Les hommes et les femmes dont elle parle évoluent dans une communion permanente et extensible, qui va de la famille (« C'est dans le temps du jour de l'an ») à la paroisse (« Nos braves habitants »), puis au pays (« L'ouvrage aux Canadiens »). Le « je » féminin domestiqué fait partie d'un grand « nous autres » populaire canadien-français et remplit une mission jugée essentielle par les conservateurs : celle de mère<sup>2</sup>. Solidarité entre familles, suprématie du nationalisme et rassemblement des femmes autour d'ambitions traditionnelles consensuelles débouchent sur une vision harmonieuse de la société, transmise par la synecdoque de la veillée ou

---

2. « Au cœur de tout le travail qui s'exerce dans la sphère privée, se trouve la reproduction des êtres humains. Mettre au monde et prendre soin des enfants représente en effet la principale composante du travail domestique; non seulement elle consomme le plus de temps et conditionne la quantité de travail ménager mais, d'une manière beaucoup plus fondamentale, c'est principalement cette responsabilité, attribuée aux femmes de manière exclusive, qui en est venue à justifier l'existence d'une sphère domestique séparée du monde marchand et l'assignation de la femme-mère (et nécessairement éducatrice) à cette sphère et aux activités qui s'y déroulent. » (Denyse Baillargeon, *Ménagères au temps de la crise*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1991, p. 99.)

par le symbole du cercle. Là, les personnes se rencontrent autour de buts et d'idéaux nationaux et spirituels qui font l'unanimité. Ce cercle se situe dans le canton, à la maison du paysan, autour de la table ou lors d'une veillée où fils et filles du sol ancestral célèbrent leur identité commune. Sur une musique populaire connue de tous les participants, ils célèbrent leur partage d'une conception du monde unique : « Son père va atteler ta grise on va veiller chez Moïse / Oublie pas ta peau d'carriole pour habiller ta filleule / T'es bien mieux d'aller te changer y va avoir des étrangers / Call tes beaux sets canadiens pis swing la baquaise dans l'coin » ( «Danse en souliers d'bœufs »). Dans cette ambiance campagnarde d'antan ( «Son père», « ta grise », « carriole ») on se comprend autour de termes de danse (« Call », « sets », « swing la baquaise dans l'coin ») qui, à eux seuls, semblent rallier les membres de la veillée autour d'idéaux passéistes et nationalistes (« beaux sets canadiens ») communs. Il suffit de « caller un set » pour que le groupe se sente uni, pour que le « je » se fonde dans les siens.

La narratrice ne se différencie dans cette société que par sa valeur de modèle exemplaire : femme du petit peuple et porte-parole, elle triomphe dignement de ses misères et constitue, en somme, un prototype de la possibilité de la victoire. Le caractère de « gagnante » de la narratrice se profile aussi dans la définition du « nous », car la narratrice est fière d'être Canadienne et veut voir son pays réussir, à l'instar d'elle-même. Une chanson comme « Le nouveau gouvernement » louange le triomphe de Duplessis, mais aussi celui de la nation qui se sort de la crise et d'une femme dont le mari retourne au travail et qui a su surmonter les épreuves : « J'ai chanté sur tous les tons / Bien plus que trois cents chansons / J'ai pensé comme de raison / Mettre d'la gaieté dans vos maisons / Pour oublier la dépression / Depuis les dernières élections / On va changer nos vieux chaudrons / Et renouveler tout c'qui a plus bon ». L'auteure affirme avoir « chanté sur tous les tons » pour se sauver elle-même de la pauvreté et pour consoler sa nation, et elle propose aux gens d'envisager que ses efforts comme ceux des Canadiens ont porté fruit, en raison de la

nouvelle prospérité du Québec proposé par Duplessis. L'identité de la locutrice déteint sur cette conception d'une nation homogène et le « nous » unique est en grande partie calqué sur la pensée, les croyances et les habitudes de vie de l'icône féminine traditionaliste qu'est le personnage de La Bolduc.

### *Nationalisme et duplessisme*

Plusieurs postulats constituant la thèse du nationalisme traditionnel sont reconduits dans ses chansons: défense du catholicisme et de la langue française, attachement à la tradition et à la terre. À plusieurs égards, Mary Travers appuie le patriotisme et les valeurs de droite de Duplessis<sup>3</sup>. La notion de nationalisme est complexe et inclut tout à la fois l'appartenance à une région rurale (la Gaspésie pour la Bolduc), à la province, au pays, à la francophonie américaine, à l'histoire française et à la « race » qui en découlerait. Le discours identitaire se greffe sur un ensemble d'oppositions entre le francophone et l'anglophone, le rural et l'urbain, le Canadien de souche et les « immigrés », la culture du Nouveau Monde américain et l'héritage de l'Ancien Monde européen. Elle met en place un « nous » unique qui enchaîne divers postulats continuistes et célèbre l'unité identitaire et la pérennité de l'« ancien temps ». En se rattachant à la « race » paysanne et aux Canadiens qu'elle évoque si souvent, elle se situe dans le clan des francophones catholiques (« C'est grâce à notre clergé si le français est resté / Et tant qu' ça existera Hourra !

---

3. « Le gouvernement Duplessis affiche un profond conservatisme en matière économique, sociale et politique. Défendant l'entreprise privée, il appuie le grand capital, américain et canadien-anglais, auquel il laisse le soin de développer le Québec, en mettant surtout l'accent sur l'exploitation des richesses naturelles. Refusant les orientations nouvelles de l'État-providence, il s'oppose à l'accroissement de l'intervention étatique. Défenseur de l'ordre établi, Duplessis combat le militantisme syndical et affuble de l'étiquette « communiste » les agents de changement social. Il s'appuie sur les élites traditionnelles et le clergé pour encadrer la population. Ses discours chantent les valeurs traditionnelles et le monde rural. » (Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, « La crise et la guerre 1930-1945 », *Histoire du Québec contemporain – Le Québec depuis 1930*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Boréal compact », 1989, p. 208.)

pour le Canada ! », « Les colons canadiens », dans la classe démunie montréalaise (« [...] bientôt nous pourrons donner à nos enfants du pain manger », « Sans travail »), aux Gaspésiens (« La Gaspésienne pure laine »), à la francophonie américaine (« Les Franco-Américains / viendront nous donner la main », « Si je pouvais tenir Hitler») et au Commonwealth (« Au nom des gens de mon pays / J' remercie le roi et la reine / D' visiter leur colonie / Ici c'est la paix qui règne. », « La visite royale »). L'identité nationale complexe et la croyance en la supériorité des habitants canadiens sont manifestement exprimées dans « Les colons canadiens », dont l'analyse débouche sur une vision conforme aux grands discours sur le nationalisme et la pensée de la « race ».

La tension entre le passé et le présent est manifeste dans l'expression « nouveau gouvernement » qui sert de titre à la chanson de La Bolduc écrite en l'honneur de Duplessis, qu'elle peint en sauveur des Canadiens français. L'arrivée de Duplessis au pouvoir en 1936 est présentée comme une promesse de la prospérité d'après la crise et le titre de la chanson fait de son accession à la gouvernance de la province quelque chose d'attrayant et de « moderne ». Fortement ancré dans une conception passéiste de la nation, le « nouveau » gouvernement apparaît attractif et proposerait des solutions « actuelles » et « novatrices » pour résister au changement. « Nouveau » régime s'opposant à la « nouveauté », à la modernisation du Québec et à l'urbanisation de la société, le gouvernement Duplessis de la chanson apporte un vent de fraîcheur sur le pays, après l'âpreté de la crise. L'auteure met tout en œuvre pour donner à la pensée conservatrice des airs de jeunesse, son « ancien temps » est résolument du dernier cri et espère rivaliser avec les nouvelles idées et les nouvelles modes. Son raisonnement est dirigé par un contradictoire conservatisme d'avant-garde qui tente de présenter Duplessis comme un homme politique aux idées novatrices et révolutionnaires, alors que ses politiques reposent en

bonne partie sur une vision arriérée de la société. Elle souhaite convaincre son public de la supériorité du passé par ce discours sur la « nouveauté » et par une innovation qui incarnerait paradoxalement une tradition qu'elle décrit à la page, au goût du jour.

### ***Groulxisme***

Dans les années 1930, différents boucs émissaires sont désignés coupables du désordre ambiant : l'immigrant, l'athée, l'oisif, le communiste, le socialiste, les *trusts*. Les valeurs du capitalisme et du libéralisme économique sont mises en question et la foi catholique est consolidée par les discours dominants. À plusieurs égards, les Canadiens se considèrent comme une « race » supérieure :

L'idée qu'ils se faisaient d'eux-mêmes exerçait imperceptiblement une pression conformiste sur les structures sociales. Il convient aussi de noter que les traits auxquels ils attribuaient leur personnalité propre et leur prétendue supériorité étaient des attitudes nettement conservatrices; elles faisaient grand cas du respect à l'égard des institutions traditionnelles, telles que les tribunaux, les assemblées législatives, le mariage, la famille. Non que l'individualisme à tout crin fût considéré comme un péché, mais il devait être tempéré par la fidélité à certaines valeurs : attachement aux institutions en place et conformité aux usages reçus<sup>4</sup>.

La « précellence » morale des Canadiens et leur foi en des institutions jugées éminentes apparaissent autant dans les chansons de La Bolduc que dans les écrits et discours de Lionel Groulx : cette manière de penser la nation est répandue dans toutes les sphères de la société. Pourtant, l'exode rural déstabilise l'organisation de l'ordre social. Les identités patriotiques et catholiques conjointes de longue date au clocher de village deviennent incertaines, bien qu'elles soient réaffirmées par les écrivains du terroir<sup>5</sup>. La prolétarianisation et le chômage créent d'autres

---

4. Blair Neatby, *la Grande Dépression des années 1930* (traduit de l'anglais par Lucien Parizeau), Granby, Éditions La Presse, p. 17.

5. « La première silhouette qui se dessine sur nos horizons clairs, c'est celle du clocher s'élançant vers le ciel avec une hardiesse égale à la foi de nos ruraux. [...] C'est sous la garde tutélaire de nos clochers que la foi de nos devanciers s'est maintenue, comme c'est à l'ombre de nos églises que notre âme française a conservé toute sa fraîcheur. Ceux qui n'ont pas voyagé ne savent pas ce que signifie le clocher natal. C'est une vision pleine d'attrait



problèmes et le marasme économique donne naissance à un imaginaire apocalyptique où la société fermée est menacée de disparaître, de se dissoudre dans la masse anglophone et de se perdre en flirtant avec des idéologies contraires aux idées du clergé. La disparition de la « race » est d'autant plus redoutée que nombre de doxographes craignent la dissolution des valeurs conservatrices. Avant la révolution industrielle, elles fondaient le « nous » historique traditionnel et l'identité nationale sur l'image d'un « ancien temps » apaisant. Les chansons de Mary Travers proposent un point de vue sur cette époque, lacunaire et fragmenté, mais qui valorise avec conviction et force le Canada français du « bon vieux temps ». Elles comportent une synergie thématique et idéologique qui aboutit à la reconstruction d'un « nous » unique, capable d'avoir raison des problèmes du présent et de relancer le mythe de la survivance.

Ses chansons rencontrent une « doxa pure laine, tricotée serrée historico-épique du Canada français des années 1930 où brillent divers relents racistes et le simili-fascisme de l'abbé Groulx »<sup>6</sup>. D'ailleurs, l'expression « race » canadienne-française est souvent utilisée au cours des années 1930 pour faire des francophones catholiques des êtres supérieurs dans la grande collectivité canadienne. Cultivant un pathos anxiologique, Lionel Groulx s'inquiète de la possibilité de la disparition de la nation « française et catholique » en raison de la diversité culturelle et de la domination anglaise : « [...] la vérité sensible, visible, tangible, la vérité que l'évidence nous jette crûment à l'esprit, c'est, dans ce pays, une volonté implacable de nous éliminer comme nationalité<sup>7</sup>. Les débats intérieurs de Lantagnac, protagoniste de *l'Appel de la race* dont la naissance fictive (1922) précède de quelques années celle de La Bolduc (1927), témoignent bien de l'importance accordée à l'époque à la question de la pérennité de la « race »

---

pour celui qui revient et un serrement de cœur, un déchirement quand ce n'est pas un remords, pour celui qui s'éloigne.», « L'église et son clocher » dans Georges Bouchard, *Vieilles choses, vieilles gens*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française ltée, 1931, p. 15-16

6. Pierre Popovic, « Saint-Denys Garneau, celui qui s'excrit » dans *Études françaises*, vol. 30, n° 2, (1994), p. 117.

7. Lionel Groulx, *l'Appel de la race*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Nénuphar », 1956, p. 138.

canadienne-française. Identiquement à la majorité des membres du clergé, Groulx encourage les mères à poursuivre une lignée tenue pour noble, pure et supérieure. La dédicace de *l'Appel de la race* est éloquente : « À mon père et à ma mère, à toute la lignée des bons laboureurs, mes ancêtres qui, par leur simple et grande vie, m'ont appris de quoi est faite la noblesse de notre race<sup>8</sup>. » Chez La Bolduc aussi, les ancêtres canadiens qui ont vécu une « simple et grande vie » de misère et de travail acharné sont des modèles à imiter, des motifs de fierté nationale : « C'est aux employeurs que je m'adresse maintenant / Prenez un Canadien et vous serez contents / Ils sont bien honnêtes ainsi que travailleurs / Ils nous font honneur pis j' vous dis qu'i' ont du cœur ». Ce nationalisme se teinte du rejet de l'autre inclus dans le concept du « nous » historico-épique; l'« ancien temps » et ses prolongations n'accueillent que les élus de la « race ».

La chanson « Les colons canadiens » reprend sommairement les idées de *l'Appel de la race* de Lionel Groulx et débute par un clin d'œil aux Franco-Ontariens: « En voyageant en auto dans la province d'Ontario / J'ai écrit quelques refrains pour vous mettre le cœur en train / Laissez-moi vous dire d'abord que j'ai fait bien des efforts / En disant Kapuskasing j' me suis mordu les babines ». La question linguistique et le débat sur les écoles francophones d'Ontario, sujets d'actualité primordiaux dans la société et dans *l'Appel de la race*, se profilent en filigrane de cette blague sur la prononciation du nom de la ville ontarienne. « Kapuskasing » devient alors le symbole d'une disparité linguistique et de la précellence du français sur le nom amérindien (signifiant «courbe de la rivière» selon le site Internet de la municipalité) plus difficile à prononcer, moins « naturel ». Par l'expression « se mordre les babines », c'est le corps lui-même qui rejette la langue inconnue, laquelle lui cause de la douleur et est repoussée à la manière d'un corps étranger. Son étrangeté corrobore la fortification du « nous » canadien-français. C'est bien pour « mettre le cœur en train » aux Franco-Ontariens que la chansonnière chante « quelques

---

8. *Ibid.*, p. 7.

refrains », en signe d'appui à la minorité francophone du lieu, farouchement défendue par le clergé catholique.

La narratrice se présente en femme pieuse, qui rend visite à « monsieur l' curé » : « Il était de bonne humeur ça m'a mis la joie au cœur / Malgré qu'il y a du chômage les colons sont pleins d' courage / La terre est pas défrichée que la famille a augmenté ». À la parole de la locutrice, s'entremêle celle du curé, si bien qu'il est difficile de distinguer si ces vers font partie d'un discours rapporté ou non. Les qualités prêtées à la « race » canadienne-française, humble et travaillante, sont reprises par des paroles qui glorifient le courage et la dureté du labeur des colons travaillant à la sueur de leur front et qui, tout en étant pauvres, ne craignent pas de fonder une famille. Avant que soit défrichée la terre, « la famille a augmenté », trait exemplaire de la force de caractère des habitants canadiens. La mère expérimentée est en service national : « Un p'tit conseil en passant je m'adresse aux habitants / Apprenez à vos enfants de respecter les parents / Moi j' suis une bonne Canadienne car j'en ai eu une douzaine / Mais cela m'a pas empêchée de continuer à turluter ». *A contrario*, la femme qui n'enfante pas ou peu (moins d'« une douzaine ») est une « mauvaise Canadienne » et se marginalise vis-à-vis du « nous » historico-épique, dont elle apparaît indigne. Il faut poursuivre la « race », rester sur la terre, avoir beaucoup d'enfants à qui on enseigne le respect des parents et qui, semblablement à eux, demeureront sur la terre et auront beaucoup d'enfants, et ainsi de suite. Le « nous » poursuit une lignée qui se renouvelle sans cesse et symbolise la poursuite du passé dans le présent et ses projections vers l'avenir.

Le texte encourage les gens de la campagne à inculquer aux enfants l'humilité à observer à l'égard de leurs parents. La locutrice s'identifie aux « habitants » en proposant implicitement aux femmes de devenir, à l'instar d'elle, une « mère-épouse-ménagère » productive, qui enfante et vaque à ses occupations tout à la fois (« Mais cela m'a pas empêché de continuer à turluter »). Le

dernier couplet de cette chanson établit un lien étroit entre le mariage, la « survie de la race », la maternité et l'engagement du clergé pour la cause de la langue française : « Si vous voulez vous marier laissez-vous pas enjôler / N'allez pas chercher plus loin prenez un bon Canadien / C'est grâce à notre clergé si le français est resté / Et tant qu' ça existera Hourra! Pour le Canada! » (« Les colons canadiens »). Comme on le sait, ces éléments sont au cœur de l'identité nationale postulée par Groulx :

Je tiens à l'ajouter : l'avenir chrétien de mes enfants me préoccupe plus que toute autre chose. Mes études de ces derniers temps m'ont démontré par-dessus tout les affinités profondes de la race française au catholicisme. C'est pourquoi sans doute on la dit la race de l'universel. [...] cette probité lui vient de la meilleure substance de la pensée latine et chrétienne. [...] S'ils le veulent [les enfants], je les remettrai dans la lignée de leurs ancêtres<sup>9</sup>.

Le pastiche du discours scientifique, que traduisent les termes « mes études », « démontré » ou « probité », sert à donner à l'exaltation de la « race » un pseudo support théorique. La chansonnière reprend ces idées reçues et réaffirme la précellence raciale canadienne-française; elle les banalise par l'humour et par le côté « naturel » de sa parlure, contribuant par là à leur diffusion dans les esprits.

### ***Turlute, marche nuptiale et de profundis: la foi chantée***

La religion catholique est partie intégrante du décor des chansons de Mary Travers. Elle répercute des croyances et des valeurs accordées au dictat de l'Église. Dans son œuvre, les scènes de mariage sont récurrentes et donnent une image positive et festive de l'institution au pouvoir immense. La narratrice livre ses conseils aux filles à marier (« Si vous avez une fille qui veut se marier »), écrit des récits anecdotiques sur les discordes du couple ou insiste sur l'importance de la fidélité dans le mariage (« Mon vieux est jaloux », « Les conducteurs de chars

---

9. *Ibid.*, p. 109.

», « Chanson de la bourgeoise », « Il va m' faire mourir c' gars-là »). L'union conjugale est un rituel religieux capital dans l'imaginaire de l'œuvre. Les thèmes de l'alliance et de la noce (« La lune de miel ») sont surexploités pour créer des chansons optimistes qui incitent les jeunes gens à se marier malgré le marasme économique : « Ah ! C'est la grosse Rosé qui voulait se marier / Comme son ami travaille pas elle a peur qu' i' a marie pas » (« Rosé cherche à se marier »). La question de l'union matrimoniale en période de crise est problématique et l'auteure souligne à plusieurs reprises le fait que les amoureux ne se marient plus faute de travail : « Nos jeunes gens d'aujourd'hui ne veulent pas se marier / Ils trouvent qu' ça coûte trop cher pour faire vivre leur moitié / Et nos Canadiennes de leur côté / Vont rester vieilles filles et mourir enragées ». L'image des « vieilles filles enragées » est destinée à convaincre les jeunes de se lancer en mariage, faute de quoi ils vivront une vie de désagréments et de frustration. Les arguments de l'auteur pour le bonheur et la vertu trouvée dans l'union conjugale indiquent que rien ne peut justifier le retard d'un mariage, même la misère matérielle<sup>10</sup>. Selon ses textes, il faut que se perpétue la tradition du mariage qui définit depuis des générations l'identité du « nous » uni et elle considère que le mariage permet à la femme de subvenir mieux à ses besoins et à la société de mieux s'organiser. Les scènes d'épousailles nourrissent une accusation faite aux jeunes gens qui ne se marient plus suffisamment et promeuvent cette union légale et religieuse qui prête à la femme un statut supérieur sous le nom de son mari. Le mariage consolide le « nous » et poursuit la lignée dans une union reconnue par la communauté.

---

10. « Étant donné les bas salaires et le statut peu enviable des célibataires dans la société d'alors, le mariage comportait un statut utilitaire indéniable pour les femmes : c'est par le mariage qu'elle pouvait le mieux assurer leur survie économique. Mais pour cela, il leur fallait trouver un « bon mari ». Le « bon mari » qu'espérait rencontrer toute jeune fille se définissait davantage par ce qu'il ne devait pas être que par ce qu'on attendait de lui : « C'était pas un courailleux de jupons, c'était pas un buveur, c'était pas un homme de taverne. C'était un homme... son chez eux, puis il travaillait. Un bon mari. Sévère un peu, mais un bon mari. ». » (Denyse Baillargeon, *Ménagères au temps de la crise*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1991, p.82.)

Le mariage est un rituel qui établit distinctement les rôles de la femme et de l'homme ; « Quand tu s'ras mon époux j' te donnerai d' la soupe aux choux / J' te plant'rai d' la bonne salade, j' te f'rai cuire des belles grillades / J' te donn' rai tout' les douceurs j' t'aimerai de tout mon cœur / Je m'assierai sur tes genoux Dieu bénira notre chez nous » ( « Si vous avez une fille qui veut se marier »). Le mariage est synonyme de bien-être, d'amour et de douceur dans les chansons de Mary Travers. Sa vision du mariage est empreinte de romantisme et de rêverie concernant la vie à deux. Le « nous » qui définit l'ensemble des catholiques expose le « nous » du couple marié (« chez nous ») béni par leur union devant Dieu. Le décor du mariage religieux permet à la chansonnière de proposer une histoire faite de festivités entourant la tradition catholique et de créer une chanson joyeuse autour du thème de l'amour et de l'esprit familial. Rite, règle de vie et pratique catholique sont célébrés dans son répertoire, tout comme elle souligne la priorité de la fidélité envers le mari dans « Mon vieux est jaloux » : « Je n' suis pas comme Ève aller chez l' voisin / Manger une pomme qui est dans le jardin ». L'interprétation naïve du récit de la création permet à l'auteure de légitimer la nécessité de la fidélité et de se défendre personnellement des attaques publiques la soupçonnant de fréquenter d'autres hommes lors de ses tournées : « Mais vous savez dans l' fond mon mari c' t' un bon garçon / Et moi de mon côté on a rien à me r'procher ». Son couple fictif connaît de petites discordes, mais par l'importance que la narratrice porte à l'institution du mariage catholique et à la fidélité, elle conserve sa moralité et fait taire les mauvaises langues. Le contrat religieux scelle les cœurs et exalte les bénéfices arrimés à la foi catholique : le sentiment amoureux et les bienfaits moraux de la piété justifient la croyance en Dieu.

Le mariage, la prière, la vertu, le respect de l'Église et la foi en un « bon curé » qualifient l'esprit moraliste des mini-récits créés par l'auteure. La « mère-épouse-ménagère » fait baptiser ses enfants : « Quand on a un nouveau-né dans c' temps-là on les voit arriver / Le médecin est

pas parti, qu'ils sont rendus au pied de notre lit / Et avec de belles manières i' essaient de nous faire accroire / Qu' i' peuvent assurer le bébé avant qu'il soit baptisé » (« Les agents d'assurance »). Les contrats d'assurance-vie s'opposent au baptême du nouveau-né tel le matérialisme à la foi. Le respect de la religion s'arrime ici au respect de la famille. D'autres pratiques religieuses populaires et familiales sont évoquées dans son œuvre, surtout dans les chansons du temps des fêtes, comme « Bien vite c'est le jour de l'an » dans laquelle elle chante qu'on « [demande] la bénédiction au grand-père de la maison » et qu'« Après le repas terminé qu'on a dit l' bénécité / Le père pousse sa chanson et tout le monde répond ». Chanson et prière ne sont jamais très loin dans son répertoire et servent abondamment l'idéologie catholique dans un esprit festif qui permet de parler de la religion dans un cadre léger et de la rendre plus séduisante par le biais des mentions de la fête.

### *Synthèse*

Antiféminisme, duplessisme, groulxisme et diktat religieux s'intègrent à des chansons humoristiques et légères, qui transforment partiellement ces discours pour les rendre plus enchanteurs. Au fil des analyse, c'est la création d'un « nous » en accord avec les idéologies rétrogrades du pouvoir qui apparaît et qui, sans doute, constitue l'une des facettes les moins étudiées de l'œuvre de La Bolduc. Chercheurs, biographes et critiques qui ont réfléchi sur son œuvre n'ont pas soulevé la question des prises de positions politiques et idéologiques contenues dans ses chansons et de la valorisation pourtant évidente du « nous » unique du mythe national canadien-français. Il semble que cette dimension des chansons de La Bolduc crée un malaise, puisque tout en continuant d'apprécier son art, tel qu'en témoigne les nombreux hommages qui lui on été dédiés jusqu'à ce jour, le public et la critique n'aborde pratiquement jamais son œuvre comme étant représentative des idéologies de la Grande noirceur. Tout, *a priori*, confirme la

pérennité du « nous » historico-épique et la chanson bolduciste dynamise un vieux fonds idéologique conservateur faisant retour à la suite de la crise des années 1930.



## CHAPITRE 2

### Dérives idéologiques

« Mes amis je vous assure que le temps est bien dur  
/ Il faut pas s' décourager ça va bien vite  
commencer / De l'ouvrage i' va en avoir pour tout  
le monde cet hiver / Il faut bien donner le temps au  
nouveau gouvernement »

(« Ça va venir découragez-vous pas »)

L'œuvre de Mary Travers met souvent en scène des travailleurs. Ses chansons sont contemporains d'une époque qualifiée de « grande dépression », de « décennie des naufragés », d'« années perdues » ou de « dirty thirties » pour ne reprendre que quelques expressions affleurant dans les titres d'ouvrages historiques consacrés à ce temps de misère<sup>1</sup>. Au cœur de cette période trouble, la rumeur sociale se fait angoissée. Elle exprime la crainte de toute une collectivité devant une situation économique grave dont les causes et la fin ne sont pas évidentes. De plus, un sentiment de culpabilité envenime la *doxa*, puisque le clergé propage une vision moralisante du travail, le définissant comme un devoir et vilipendant toutes formes de paresse ou d'oisiveté. Dans l'œuvre de La Bolduc, la question du labeur est traitée de façon curieuse. Il est loisible d'y lire une ambiguïté idéologique, constitutive à la reconnaissance de malaises sociaux qui mettent à mal le « nous » unique défendu par l'auteure.

---

1. « Pour les Canadiens, la Dépression des années 1930 demeure encore la décennie la plus désastreuse du siècle. Pour un grand nombre, la Seconde Guerre mondiale a été un soulagement. Une phrase qu'on a pu lire souvent dans les journaux au cours des dernières années, « le pire chômage depuis la Grande Dépression », témoigne de sa persistance en tant que symbole de catastrophe économique. La Dépression ramène des images de queue pour le pain et de nuage de poussière recouvrant la Saskatchewan, victime de la sécheresse. Mais l'image sans doute la plus frappante reste celle du « Bennett buggy », une automobile sans moteur transformée en voiture à cheval. La nécessité économique obligeait ses victimes à faire un pas en arrière dans la technologie. Bien des défaites semblables parsèment cette décennie. Il est peu étonnant que les auteurs canadiens qui ont écrit sur les années 1930 les nomment les « dix années perdues », « les salles années 1930 », « les amères années 1930 », « les années d'hiver », Michiel Horn, *la Grande dépression des années 1930 au Canada*, Ottawa, La société historique du Canada, Brochure historique n° 39, 1984, p. 3.

### **Juger du monde du travail**

Le travailleur et le chômeur (au sens large du terme) arborent de multiples visages dans son répertoire. Ils s'incarnent par exemple dans les figures du père à la recherche d'emploi, de la cuisinière dévouée, des jeunes gens qui ne se marient plus faute d'argent, du policier ayant à cœur le respect de l'ordre et de la justice, de l'épicier malhonnête ou du vendeur d'assurances attiré par l'appât du gain. C'est de cet univers de bons et de mauvais personnages que se distingue un « je » porte-parole des hommes et femmes de métier jugés honnêtes, promotrice de l'activité domestique féminine et fière représentante d'une profession attachée au folklore et aux vieilles traditions canadiennes-françaises.

Analyser les multiples représentations du travailleur et de la travailleuse dans les chansons de Mary Travers permet d'esquisser un tableau de la comédie sociale qu'elle présente et de saisir les différentes tensions qui traversent cette comédie. Malgré le fait qu'elle tente de donner une image homogène de la collectivité canadienne-française qui repose sur des symboles et des coutumes fixes, elle décrit un monde en pleine transformation, où certaines valeurs de la narratrice et celles de la société changeante se contredisent. Au sein même de la valorisation du « nous » unique qui prend place dans un monde qui craque de partout (urbanisation, nouveaux médias, déclin des pratiques religieuses, etc.), se dessinent des lignes et des fractures créées par trois notes : l'absence d'emploi, la diversité culturelle et la Deuxième Guerre mondiale.

Dans ses chansons, les topoï de la responsabilité morale de la population active catholique, l'honneur relié au labeur de l'ouvrier canadien (« L'ouvrage aux Canadiens ») et à celui de l'agriculteur consciencieux (« Nos braves habitants ») accordent à la narratrice une fonction particulière : elle devient une sorte de juge du monde du travail. Elle annonce le retour au travail pour les demandeurs d'emploi dans « L'ouvrage aux Canadiens » : « Nos Canadiens sont tous

rassemblés / Dans les manufactures et puis sur les chantiers / I' cherchent de l'ouvrage i' peuvent pas n'en trouver / Encouragez-vous ç' t' à la veille de recommencer ». Femme informée, elle connaît bien les malheurs des chômeurs, elle peut prédire la fin du chômage et se dit détentrice d'un bon sens social. Le verbe impératif « Encouragez-vous » fait écho à l'expression « découragez-vous pas » dans « Ça va venir découragez-vous pas ». Il n'est pas anodin qu'elle s'adresse directement à son public canadien-français pour prôner une fermeté d'âme susceptible de permettre de surmonter la crise dignement. L'apostrophe à l'auditoire la rallie à celui-ci, et réciproquement. Le « nous » unique semble toujours valable à l'intérieur de ce conseil qu'elle donne au « vous » à titre de l'une des leurs. Pourtant, la société décrite est bel et bien divisée entre le gouvernement et le peuple, entre les chômeurs et les profiteurs du système, et il existe même une fissure curieuse entre la bonté de Dieu et le malheur des hommes. Idéalement, le malheur du sans-travail devrait s'effacer s'il observe la loi catholique et reste honnête, mais tel n'est pas le cas. En raison des effets de la crise, la collectivité canadienne-française est instable à tous les niveaux, bien que la chansonnière espère faire penser le contraire par le recours au mythe du « nous ».

### ***Chanter le chômage***

Le chômage a toujours fait partie de la vie des travailleurs. Sa forme la plus courante est le chômage saisonnier, mais il existe aussi un chômage conjoncturel, tel que celui qui se répand pendant la crise. Le labeur ne peut alors plus être envisagé en guise de simple transaction entre du comptant et un service. L'activité professionnelle dépend d'une multitude de considérations économiques et sociales dépassant la volonté des individus : rigidité des salaires, fluctuation des marchés, organisation interne du travail plus ou moins satisfaisante, relations de natures diverses

entre employeurs et employés. Ces différentes variables font que le travailleur ne fait pas toujours le choix de son emploi et il n'est pas non plus maître de décider s'il travaillera ou non.

Le conservateur Bennett, élu aux élections canadiennes de 1930 sur la promesse de redonner de l'emploi aux chômeurs, est présenté positivement par la chansonnière dans « Ça va venir découragez-vous pas », ballade qui attise un espoir confiant envers ce nouveau gouvernement, qui tardera cependant à verser de l'argent aux sans-travail. La famille est considérée dans les années 1930 comme une unité de travail et de production dans laquelle chacun des membres est exhorté à contribuer au budget collectif (le travail des enfants est alors toléré et même encouragé), tandis que le réseau de parenté constitue la pierre angulaire de l'entraide sociale aux premiers temps de la crise. « Jamais ni moi, ni le gouvernement dont je fais partie ne donnerons de prime à la paresse<sup>2</sup> », affirme Bennett au début de son mandat. Il alimente par suite le sentiment de honte accompagnant une pauvreté, qui est le résultat de la rareté des emplois disponibles. Divers documents et journaux des années 1930 mettant en évidence une crainte maladroite à l'endroit des « profiteurs » du système et le gouvernement Taschereau affiche une volonté maintes fois réaffirmée de procéder à des vérifications serrées avant que l'État ne débourse des sommes pour venir à la rescousse des foyers en détresse.

C'est dans ce contexte social qu'apparaissent les chansons de La Bolduc, lesquelles mettent en scène et dénoncent un bon nombre d'exploiteurs du système. Tardivement, en 1932, Bennett accorde le secours direct aux nécessiteux, une aide de l'État à peine suffisante pour survivre, versée sous forme d'argent ou de coupons de ravitaillement, dont la distribution, assurée par les municipalités, est boiteuse. Dans sa chanson « Le secours direct » (1931), la narratrice clame « Quand on est dans l' secours direct / J'vous assure qu' les affaires sont correctes » et

---

2. Johanne Ménard, « À la recherche de solutions », Radio-Canada, 2001 (site visité le 18 janvier 2007) : [http://history.cbc.ca/history/?MIval=Section.html&series\\_id=1&episode\\_id=13&chapter\\_id=3&lang=F](http://history.cbc.ca/history/?MIval=Section.html&series_id=1&episode_id=13&chapter_id=3&lang=F)

« Découragez-vous pas / Le gouvernement est là ». La chanson appuie la « loi de l'aide aux chômeurs » adoptée en 1931, laquelle précède les mesures concrètes qui ne seront prises qu'en 1932. Tous les moyens employés pour corriger les adversités du chômage, que ceux-ci soient efficaces ou non, sont célébrés par La Bolduc dont le but avoué de l'œuvre est de raviver le moral des pauvres et d'encourager la population à avoir confiance dans les mesures du gouvernement en matière de travail. Dans ses textes, l'appareil gouvernemental arrange les problèmes, la population est sécurisée, les « affaires sont correctes », ce qui signifie à la fois que l'économie (« les affaires ») est prospère et que les biens matériels (« les affaires ») sont assurés grâce aux programmes d'aide. Elle chante de concert l'espoir des jours meilleurs et le malheur des miséreux. Ses paroles veulent tellement assurer au public que tout va bien, qu'elles laissent pressentir en négatif le mécontentement généralisé des chômeurs et des nécessiteux à qui s'adresse ses textes.

### *Chômage et censure*

La décennie 1930 compte peu d'œuvres littéraires et de chansons autres que celles de La Bolduc qui abordent aussi intimement la réalité précaire des travailleurs et les effets réels du chômage. Les journaux ne décrivent pratiquement pas les manifestations quotidiennes de la crise et entretiennent l'illusion que tout va pour le mieux, en ne rapportant que les déclarations d'hommes politiques sur les moyens à prendre pour redresser l'économie : politiques protectionnistes, subventions pour travaux publics, secours direct ou fonds d'assistance aux chômeurs. Les bulletins d'information essayent aussi de redonner le moral à la nation. La censure oblige les textes et les discours à faire preuve d'optimisme. La désoccupation est perçue par le pouvoir comme un problème individuel causé par quelque tare morale, telle la fainéantise ou l'ivrognerie, et chacun tente de cacher à ses voisins la misère qui frappe son foyer, alors que

l'idéalisation de la ménagère parfaite, veillant invariablement au confort des siens, se retrouve soumise à rude épreuve. Craignant de donner une mauvaise image des leurs en allant réclamer de l'appui, la grande majorité des familles ne feront appel au secours direct ou aux organismes caritatifs qu'en tout dernier recours<sup>3</sup>.

Malgré ce déshonneur arrimé à l'inactivité d'une population en attente d'emplois, la narratrice fait le bilan de ses conditions d'existence misérables et montre de quelle manière elles touchent son propre personnage (« Y'a longtemps que je couche par terre »). Elle affirme par exemple que son mari ne travaille pas dans « Ça va venir découragez-vous pas » et vante l'intervention de l'État dans « Le secours direct », espérant par là magnifier la « générosité » de Bennett et de son programme d'aide pourtant très chiche. Son œuvre désactive partiellement la honte liée à la pauvreté et au chômage et arrive même à faire rire de cette situation, en utilisant une verve populaire empreinte de bonhomie et parsemée de tournures langagières humoristiques. Son humour a pour visée pragmatique de dédramatiser un contexte économique et social désastreux. Elle se défait de la censure en parlant positivement du secours direct, mais devance les bienfaits d'une mesure qui n'est même pas encore appliquée au moment où elle écrit la chanson (1931). En somme, elle se sert de tous les arguments possibles pour redonner le moral et faire croire à la fin proclamée du marasme financier. Entre la fiction pleine d'espérances et la réalité accablante de la

---

3. « Bien que l'économie commence graduellement à s'améliorer après le premier semestre de 1933, nombreux sont ceux qui doivent encore dépendre des secours de l'État. On estime à 2 millions les Canadiens qui bénéficient du secours public durant l'année 1934 et à 1,9 million en 1935. En 1938, il s'agit de plus de 1,1 million de Canadiens. Ces chiffres représentent un appauvrissement incroyable des Canadiens et particulièrement de la classe ouvrière urbaine. Puisqu'il n'existe pas d'assurance chômage, les sans-emplois épuisent toutes les ressources possibles, c'est-à-dire l'épargne, l'aide de la famille ou des amis, le crédit chez les marchands, avant de se tourner, en désespoir de cause, vers les secours publics. Le principe sous-jacent au secours est celui de « la moindre admissibilité » c'est-à-dire que le secours doit offrir moins que le salaire de l'emploi le plus mal payé. Les autorités pensent ainsi que personne ne sera tenté de faire appel à ce moyen de subsistance s'il y a des emplois. » (Michiel Horn, *la Grande dépression des années 1930 au Canada*, Ottawa, La société historique du Canada, Brochure historique n° 39, 1984, p. 11.)

crise se glissent des ratés et des illusions perdues, de la part du public imaginé du moins, qui est nécessairement découragé, puisqu'on lui conseille de ne plus l'être.

***Le retour à la normale grâce à l'arrivée d'un sauveur***

Chantant Bennett en 1930, La Bolduc acclamera plus tard l'arrivée de Duplessis au pouvoir, lequel surgit comme un sauveur dans la chanson inédite « Le nouveau gouvernement » (1936). L'élection de l'avocat trifluvien a valeur de commencement d'un temps nouveau. Son élection annonce la fin de la débâcle économique, résultat de l'attente patiente à laquelle la chansonnière conviait ses auditeurs dans « Ça va venir découragez-vous pas », six ans plus tôt : « Il y a longtemps que j'ai chanté / De ne pas s' décourager / Mais je vous ai pas blagué / Car le temps est arrivé / Grâce à Maurice Duplessis / Le secours va être aboli / Le chômage va s'envoler / Et tout le monde va travailler ». Cette chanson acclame l'arrivée d'une ère nouvelle qui n'est pas faite de grands changements idéologiques, mais où la vie canadienne-française redeviendra pareille à ce qu'elle était avant la crise : il y aura du travail, des fêtes et du bonheur. Elle affirme que « le temps est arrivé » pour marquer une rupture entre l'existence d'avant et ce qu'elle sera maintenant avec Maurice Duplessis. L'utopie de l'« ancien temps » perpétuel ne tient pas la route. La « grande dépression » a bouleversé les modes de vie et les valeurs. La Seconde Guerre mondiale, qui s'annonce à la fin des années 1930, remet en cause le « nous » unique, selon que la population est pour ou contre la conscription et le travail des femmes ou qu'elle se rallie à l'une ou l'autre des identités nationales auxquelles les Canadiens français sont attachés (rattachement au Québec, à la francophonie nord-américaine, au Canada, au Commonwealth, à la France ou aux États-Unis).

La narratrice « mère-épouse-ménagère » corrèle l'élection de Maurice Duplessis à un grand ménage du printemps et à des rénovations diverses apportées à son logis: « On va changer nos vieux chaudrons / Et renouveler tout c' qui a plus bon », « J' vous dis que dans la cuisine / Les armoires sont toutes en ruine » et « C'est effrayant c'est un vrai crime / J' suis rendue à coucher sur l' spring ». L'auteure prend la maison pour symbole d'une société, dont le délabrement apparaît remédiable depuis l'arrivée du sauveur au pouvoir. Travaux d'entretien et de propreté de la demeure sont combinés aux mesures de Duplessis accueillies telles un grand nettoyage qui fait disparaître les problèmes sociaux. La chansonnière célèbre le retour au travail de son mari (« Mon mari va travailler / J' vous dis qu'il l'a mérité / Depuis cinq ans il a chômé / Il a mangé d' la vache enragée / Il a l'estomac ratatiné / Il est plus capable de toffer »), l'éventuelle recrudescence des emplois disponibles associée aux mesures de l'Union nationale, la montée des revenus familiaux et la baisse des taxes. Cette chanson, qui apparaît inspirée des promesses électorales de Duplessis, témoigne de sa foi envers la bonté du premier ministre du Québec pour les chômeurs et les travailleurs qui vivent dans la pauvreté. Cette foi aveugle révèle un désir de donner rapidement au public l'impression que tout va bientôt aller pour le mieux dans le meilleur des mondes et que l'ensemble des problèmes sociaux sera réglé par un seul homme, grand sauveur des malheureux.

## **Le problème du travail**

### ***Exode : la désertion du sol***

La difficulté d'obtenir un emploi pendant la crise pousse plusieurs Québécois à migrer vers les villes ou vers les États-Unis, ce que la chansonnière n'approuve pas, bien qu'elle ait dû elle-même quitter la Gaspésie à l'âge de treize ans pour venir travailler à Montréal et qu'elle ait vécu



quelque temps aux États-Unis dans l'espoir qu'Édouard Bolduc trouve du travail, mais sans succès. Elle incite ses auditeurs des régions rurales à demeurer sur leurs terres, propose un portrait idéalisé des familles agricoles dans « Nos braves habitants » et cautionne du coup le mouvement de « retour à la terre » instauré et encouragé par l'État et le clergé. La Bolduc glorifie dans cette même ballade les mœurs de la campagne tout en dépréciant le mode de vie citadin. Elle y critique l'oisiveté des jeunes urbains et vante le travail aratoire des jeunes paysans. Dans cette chanson, la culture du sol a tout d'une activité patriotique exigeant une certaine bravoure, inconnue d'une jeunesse métropolitaine courant les rues ou flânant paresseusement au cinéma : « Gardez vos enfants chez vous pour faire des habitants comme vous / C'est mieux que d' courir les rues et passer leur temps aux p'tites vues / Tout en cultivant leurs champs ils développent leurs talents / C'est avec (e) ces gens-là qu'a prospéré notre Canada ». Au « nous » unique exprimé dans l'expression « Notre Canada », s'oppose le nouveau mode de vie urbain et la ville en général, attendu que la terre est considérée à titre de pilier de la collectivité canadienne-française et tenue pour la raison de sa prospérité. L'exode rural est un mauvais choix pour l'« habitant ». Le « nous » s'affirme pour contrer sa propre disparition et l'éclatement d'une identité canadienne-française en pleine mutation. Or, malgré le portrait magnifié qu'en fait La Bolduc, le monde paysan est aussi touché par la crise, bien que moins durement, puisque l'alimentation, l'habitation et le chauffage sont généralement garantis, mais de nombreux cultivateurs aux prises avec des dettes sont acculés à la faillite par la baisse des prix de la production agricole. Se réclamant des idées prônées par le duplessisme naissant, La Bolduc envisage l'agriculture en tant que base nationale et activité économique assurant la survie du pays et celles des individus qui la composent. À ce titre, la chanson « Le marchand des rues », dans laquelle elle énumère joyeusement les produits du terroir québécois, est une manière de propagande agriculturiste : « Ah! Oui! On en a des légumes / Des carottes pis des naveaux / Des

betteraves pis des poireaux / Ah! Oui! On en a des beaux choux! / Des pétates pis des tomates /  
On en a des rouges des vartes! »

### *La femme au travail*

À l'époque, l'emploi des femmes à l'extérieur des maisons est très mal perçu par l'ensemble de la société et par le clergé, surtout lorsque ces femmes sont mariées. En 1929, Madame W. Raymond, lors d'une conférence de l'École sociale populaire de Montréal intitulée « Le Travail des jeunes filles »<sup>4</sup>, déclare par exemple qu'il existe un bon et un mauvais féminisme. Le mauvais féminisme est à son avis celui qui exalte les bienfaits du travail extérieur des femmes sous toutes ses formes, déclassant ainsi la femme, la dépouillant de sa personnalité propre et des prérogatives qui feraient son charme et sa dignité. Le vrai féminisme est alors celui qui valorise le travail de la femme à l'extérieur de la maison pour des raisons d'ordre social ou de charité chrétienne, pour subvenir aux besoins de la famille ou pour sauvegarder l'indépendance et la vertu de la femme. Aussitôt la nécessité extrême disparue, la femme devrait selon ce principe retourner au foyer, car le travail lui serait nuisible physiquement ; il réduirait prétendument la vigueur de sa force de résistance, ses nerfs devenant dans ces conditions moins solides et ses maternités plus pénibles. Cet argumentaire repose sur une division des rôles sexués à l'égard du travail instaurée par la *Bible* dans le récit des premiers jours de la création lorsque, après la chute, Dieu dit à Adam : « Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front », et à Ève : « Tu enfanteras dans la douleur. » (*Genèse*, 3, 16-18) Dans une société sous l'emprise du pouvoir clérical, cette allusion à ces châtements originels différents pour l'homme et la femme constitue un argument de poids contre le travail des femmes à l'extérieur du foyer.

---

4. Cf. Mme W. Raymond, «Le travail des jeunes filles», Montréal, *École sociale populaire*, n° 187, 1929, 32 p.

La présence de la femme dans les sphères publiques est perçue de la même manière qu'une menace pour les familles et, par voie de conséquence, pour la patrie, en cette époque où le gouvernement met en place une politique nataliste poussant les femmes à avoir des grossesses nombreuses. Elle dénonce la participation des femmes aux affaires communautaires telle une ingérence et un « grand danger » dans la chanson « Les femmes ». Bien que La Bolduc mène une vie de tournées partout au Québec, dans le Canada français et en Nouvelle-Angleterre, elle continue de promouvoir l'absence relative des femmes sur le marché du travail et dans l'administration publique. Elle se présente à titre de ménagère convertie en chansonnière pour faire vivre les siens pendant la crise et adhère de cette façon au modèle conservateur de la « vraie » féministe proposé par Madame W. Raymond et bien d'autres idéologues. Cependant, depuis son jeune âge, elle a connu l'univers des travailleurs, qu'il s'agisse de celui des bûcherons, des domestiques, des travailleurs d'usine, de la couturière indépendante et, plus tard, des artistes de la scène. Elle est aussi le principal soutien monétaire de son foyer, chose peu commune à l'époque, mais qu'elle assume publiquement, même si son mari endure les moqueries de son entourage. Sa liberté financière est telle que, s'il faut en croire sa correspondance<sup>5</sup>, elle gère le budget familial de façon autonome. Bien que sa vie ne ressemble en rien à celle de la ménagère habituelle et qu'elle subisse régulièrement des critiques à ce sujet, La Bolduc se décrit comme une femme type de sa génération par l'entremise de sa narratrice-protagoniste autobiographique.

La société est désorganisée moralement et économiquement, la population trouve malaisé de s'y épanouir et la vie urbaine à laquelle l'ancien paysan doit s'adapter est pleine d'inconvénients et d'injustices. Sa représentation de la société québécoise des années 1930 s'oppose en partie au « nous » unique. Elle dépeint une société en crise, traversant une phase difficile que la narratrice veut régler à sa manière, en prônant le retour au « bon vieux temps ». Dès lors qu'il y a des

---

5. Voir les correspondances de Mary Travers Bolduc, archivées au Musée de la Gaspésie de Gaspé.

iniquités sociales, que la terre ne suffit plus à faire vivre chacun et que les chances des hommes ne sont pas les mêmes en fonction de leur richesse personnelle, les hommes sont-ils toujours égaux devant Dieu? À partir du moment où la société se disperse entre la terre et l'industrie, entre les traditions des villages et les modes de la ville, l'idéologie de conservation est-elle encore valide et adaptable aux circonstances? Le « nous » unique se pluralise et se complexifie. L'affirmation de la pérennité du passé n'est qu'une tentative de vouloir retenir le temps qui passe et de refuser le fait que la communauté québécoise ne forme plus un ensemble homogène. L'auteure nous fait le récit d'une misère personnelle vécue au quotidien, ce qui ajoute à son discours une forme de vérité émotive à laquelle l'assistance n'est pas habituée et qui fait le charme de l'artiste. L'encyclique sur le chômage du Pape Pie XI, qui paraît dans *le Devoir* du 5 octobre 1931, deux jours après sa publication officielle, convie la population à une croisade de charité et de secours qui correspondrait au commandement de magnanimité proclamé par Jésus. Son œuvre répond en quelque sorte à cet appel et plaît au public par son côté catholique et charitable, qui donne un sens « acceptable » à son travail.

### ***Travail et préjugés***

L'auteure crée des hiérarchies symboliques au sein des classes les plus miséreuses du Québec qu'elle représente en chanson : il y a des travailleurs bons et mauvais, légitimes et illégitimes. À ce titre, la chansonnière ne parle que pour les Canadiens français « de souche » dont le drame d'être pauvre est jugé plus grave que celui des nouveaux arrivés: « Notre grande ville est remplie d'immigrés / Nos Canadiens peuvent plus les supporter / Si ça continue il va falloir quêter / Avec une poche sur le dos et un p'tit panier ». Dans ce texte, le chômage est causé par la population immigrante tenue pour intruse et voleuse, qui prend le travail et l'argent des Canadiens. Ce préjugé est répandu dans la pensée raciste du temps. Les adjectifs possessifs dans les expressions

« Notre ville » et « Nos Canadiens » dissocie le « nous » unique et *l'autre*. Les immigrants sont extérieurs au « nous » et catalysent son malheur.

Le discours que tient La Bolduc s'oppose à la tolérance et à l'universalité. Elle défend un Canada pour les Canadiens, plutôt que de prôner une solution pour tous contre le chômage. Elle soutiendra encore cette idée dans la chanson « Sans travail », jouant sur le *pathos* lorsqu'elle clame que les Canadiens souffrent et se sacrifient pour les immigrants. Il y a vraiment ici une volonté de rejeter la faute de l'absence de travail sur l'étranger, que le discours social définit comme un être nuisible. Le caractère folklorique et entraînant de la chanson facilite la propagation de cette discrimination raciale, et contribue à sa diffusion dans l'espace public.

### ***Synthèse***

L'auteure est-elle consciente de mettre de l'avant un sophisme raciste dans sa défense à tout prix du chômeur canadien-français catholique? Oui, car l'étranger est perçu dans d'autres chansons qui n'abordent pas la question du labeur tel un être à part ou un intrus, dont on se moque ou dont on a peur. Plutôt que d'identifier les problèmes relevant de l'absence d'emploi, La Bolduc envisage la situation sous l'angle d'un surplus de travailleurs et elle hiérarchise ceux-ci en fonction de leurs origines. La croyance en la vaillance exemplaire du Canadien est d'ailleurs fréquente dans le discours de la chansonnière : « Un bon Canadien ça vaut trois immigrés / Et pis ça s'adonne qu' i' ont pas peur d' travailler / Au pic pis à la pelle ça les dérange pas / Pour peupler l' Canada j' vous dit qu' sont un peu là ». Pour chanter la force de travail des Canadiens, elle insiste sur le fait qu'il en coûterait moins cher aux employeurs, car les Canadiens travailleraient davantage : « C'est aux employeurs que je m'adresse maintenant / Prenez un Canadien et vous serez contents / Ils sont bien honnêtes aussi que travailleurs / Ils nous font honneur pis j' vous dis qu' i' ont du cœur ». Des qualités particulières sont liées à la

« race » canadienne et il faut entendre l'énumération de ses aptitudes en tant qu'affirmation de la bonté supérieure de ces gens. Il existe en somme différentes facettes à la représentation du travail élaborée par Mary Travers. La chansonnière est souvent en accord avec certaines lois ou idées du gouvernement : retour à la terre, politique nataliste, antiféminisme, foi en la bonté des hommes politiques avançant des idées conservatrices, soutien de la politique familiale.

La volonté de redonner le moral aux travailleurs s'oppose au désespoir généralisé en temps de débâcle économique. Dans ses chansons ce sont le changement, l'hétérogénéité et la peur de la dissolution du « nous » qui est chantée et elle vise à prévenir le public du danger de la modernisation du pays et de ses idées.

## Conclusion

L'étude des chansons de Mary Travers a permis de faire voir la complexité du tissu idéologique dont elles sont porteuses sous leur apparente simplicité. Après avoir retracé les influences françaises et anglo-saxonnes sur sa chanson et réévalué la place de son art et de celui de la génération que j'ai appelée du « Bon vieux temps », j'ai montré les liens qu'entretient son œuvre avec le passé, la religion et les traditions canadiennes-françaises. Si la tendance générale de son œuvre est conservatrice, il reste que l'originalité inhérente à son usage du parler québécois, son humour et l'image multiforme qu'elle donne d'elle-même révèlent des tensions entre la tradition et la modernité. Le travail de Mary Travers est à cet égard exemplaire. Cette discordance est le résultat de diverses polémiques conjoncturelles concernant les inégalités sociales, les rôles sexuels et la culture, le monde du travail et la politique. L'interprétation générale qui se dégage de l'analyse est très claire : la chanson de La Bolduc, sa langue et son style « populaire » traduisent un fort attachement au passé et à un nationalisme traditionnel qui replie la société québécoise sur elle-même.

L'étude révèle les contradictions de ses textes. D'abord, celle de la pensée conservatrice qui intègre des allusions au désir sexuel, si bien que les textes érotisent l'« ancien temps » et le rendent désirable. Dès lors qu'il détient ce pouvoir de séduction, l'« ancien temps » n'est pas figé dans le passé, mais est placé devant et devient ce vers quoi la narratrice et les personnages vont : il est un objet de fantasme. Un autre élément central des antinomies de l'œuvre est la représentation de la femme de l'« ancien temps », ménagère et anti-féministe, qui jouit cependant d'une certaine autonomie dans ses prises de parole et contredit le modèle proposé par le discours conservateur. D'autres fissures se dégagent dans le « nous » global qu'elle décrit à l'image d'une société stable, tout en décrivant les méandres de la crise. Cette identité sociale unique entre en

opposition avec la pluralité et les inégalités de la société qu'elle décrit. En outre, elle reprend les idées du duplessisme, mais ose instrumentaliser la langue, qui dès lors n'est plus figée, mais traduit de l'hétérogène. Bousculant les conventions linguistiques, elle fait de la langue française un outil à sa mode à elle et se distingue comme un être à part dans la société conservatrice, en demeurant elle-même très conformiste sur d'autres points. Ainsi, bien qu'elle reconduise le passé de manière évidente, son œuvre décrit des fêlures. Ces contradictions confirment le paradoxe de la modernité de la tradition. L'humour, la langue et les représentations de la femme, l'intertextualité de ses chansons mettent au jour des tremblements dans le discours social des années 1930.

J'ai tenté de mettre en question la conception de la chanson comme art mineur en montrant la complexité du genre, qui intègre de la comédie, du récit, du dialogue, de l'anecdote, de la satire et de la poésie. L'étude des chansons de La Bolduc fait aussi apparaître quelques liens entre son œuvre et la littérature des années 1930. Son art dénote une manière singulière de voir le monde, faite de croyances et de références culturelles hétéroclites. À travers l'image de la société stable du « fond de la Gaspésie » qui s'oppose à la société urbaine changeante et « pleine d'immigrés », ses chansons soulignent d'importants préjugés du temps. Ces derniers définissent la pensée moyenne des années 1930, puisque ses remarques racistes ou sexistes se réclament d'une certaine évidence et s'expriment sans complexe dans des textes légers et sur des airs folkloriques. L'analyse des chansons prouve la malheureuse banalité de ces clichés et de ces stéréotypes. En dépit de sa récurrence, son idéalisation du passé laisse percevoir les problèmes sociaux du présent. Si tout était mieux avant, que reste-t-il à accomplir ? En fantasmant la nation sous l'angle de la chanson folklorique, de la langue paysanne, des projets du gouvernement conservateur et des idéaux du clergé, elle formule une proposition globale de réaménagement de la société québécoise des années 1930 : le retour à l'« ancien temps ». Son désir de rétablir le passé



témoigne d'une incertitude et d'une peur vis-à-vis des réponses « nouvelles ». Elle propose moins de solutions réalisables et satisfaisantes qu'elle n'exprime la crainte du changement.

La chansonnière a cependant la volonté de dire la réalité quotidienne de la crise. Arrimant des chansons pleines de joie et de rires, son optimisme ne gomme cependant pas la misère, car elle parle de la faim, de la honte et des douleurs du pauvre. Elle met de l'avant un personnage fictif, dont les chansons épousent l'autobiographie et miment les traits du récit de vie. Malgré cet optimisme et le tuf idéologique conservateur, les textes charrient diverses contradictions observables dans le paradoxe pragmatique sur la langue anglaise, l'idéalisation immodérée de la terre, la prévalence de la tradition sur la modernité. Le mythe de l'« ancien temps » n'empêche pas que les textes laissent cours à une agressivité langagière ou à une symbolisation vivace du désir amoureux qui ébranlent la stabilité des représentations sociales.

La Bolduc est un emblème de la culture traditionnelle canadienne-française. En 1991, à l'occasion du cinquantenaire du décès de Mary Travers, la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal lui remet à titre posthume la médaille « Bene Merenti de Patria » qui souligne « les mérites d'une compatriote ayant rendu des services exceptionnels à la patrie<sup>1</sup>. » Gloire et pauvreté sont conjointes dans l'œuvre et la vie de Mary Travers, et cette dualité n'est pas sans effet sur la permanence de son propre mythe à travers celui de l'« ancien temps ».

---

<sup>1</sup>. David Lonergan, *La Bolduc, la vie de Mary Travers (1894-1941)*, Gaspé, Musée de la Gaspésie, 1992, p. 5.

## Bibliographie

### I. CORPUS PRIMAIRE

#### A. Textes étudiés

BOLDUC, Édouard, Mme, *Madame Bolduc : paroles et musiques* (compilées par Lina Remon avec la collaboration de Jean-Pierre Joyal), Montréal, Éditions Guérin, 1993, 244 p.

Archives de Mary Travers, Musée de la Gaspésie, Gaspé, Fonds P11.

#### B. Discographie

*Madame Bolduc : l'œuvre complète* [enregistrement sonore], Montréal, Production Octogone, Distribution GAM, 1994, 4 disques compacts, No AMICUS 25163748.

Site Internet « Le Gramophone virtuel : enregistrements historiques canadiens », Bibliothèque et Archives Canada, Collection de la musique, <http://www.collectionscanada.ca/4/4/index-f.html>, consulté le 17 juin 2007.

#### C. Études sur La Bolduc

BENOÎT, Réal, *La Bolduc*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1959, 123 p.

DAY, Pierre, *Une histoire de La Bolduc : légendes et turlutttes*, Montréal, Éditions VLB, 1991, 132 p.

DEYGLUN, Serge, « De La Bolduc aux jeunes chansonniers », *Châtelaine*, avril 1961, p. 30.

DOYON, Marie-Blanche, *Madame Édouard Bolduc et ses chansons*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, Faculté des lettres, Département d'études canadiennes, 1969, 239 p.

GAULIN, André, « Chanson de Madame Édouard Bolduc », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec tome II, 1900 à 1939*, Montréal, Éditions Fides, 1980, p. 208-211.

KILFOIL, Charles Anthony, *Le Phénomène musical de La Bolduc : reflet d'un itinéraire socio-culturel de la collectivité canadienne-française*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département de musicologie, 1992, 113 p.

LAFRAMBOISE, Philippe, *La Bolduc : soixante-douze chansons populaires*, Montréal, Éditions VLB, 1992, 218 p.

LECLERC, Monique, *Les Chansons de « La Bolduc » : manifestation de la culture populaire à Montréal (1928-1940)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, Faculté des arts, Département d'histoire, 1974, 152 p.

LONERGAN, David, *La Bolduc, la vie de Mary Travers (1894-1941)*, Gaspé, Musée de la Gaspésie, 1992, 212 p.

#### **D. Autres textes considérés**

BOUCHARD, Georges, *Vieilles choses, vieilles gens*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française ltée, 1931, 184 p.

CODERRE, Émile, *J'parl' tout seul quand Jean Narrache*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1961, 141 p.

GADBOIS, Charles-Émile, *la Bonne chanson*, Saint-Hyacinthe, Éditions de la Bonne chanson, 1981-1884, 11 volumes.

GRIGNON, Claude-Henri, *Un homme et son péché*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau monde», 1986, 256 p.

GRIGNON, Claude-Henri, *Ombres et clameurs*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933, 204 p.

GROULX, Lionel, *l'Appel de la race*, Montréal-Paris, Éditions Fides, coll. « Nénuphar », 1956, 252 p.

HARVEY, Jean-Charles, *les Demi-civilisés*, Montréal, Éditions Typo, 1996, 205 p.

PIE XI, pape, « Encyclique sur le chômage » précédé de « L'État et la morale publique » par Léo Pelland dans *l'École sociale populaire. Publication mensuelle*, n° 213, Montréal, 1931, 32 p.

RICTUS, Jehan, *les Soliloques du pauvre*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1976, 284 p.

ROY, Camille, Mgr, *Histoire de la littérature canadienne*, Québec, l'Action sociale, 1930, 310 p.

ROY, Camille, Mgr, *Études et croquis : « Pour mieux faire aimer la patrie »*, Québec, Éditions Robitaille, 1936, 252 p.

## **II. CORPUS SECONDAIRE**

### **A. Théorie**

AMOSSY, Ruth, *l'Argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Éditions Nathan, 2000, 246 p.

AMOSSY, Ruth, (dir.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne / Paris, Delachaux Niestlé, 1999, 215 p.

ANGENOT, Marc, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Éditions Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 1167 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *l'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 2003, 471 p.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *Analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981, 178 p.

BOURDIEU, Pierre, *les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 479 p.

BOURDIEU, Pierre, *le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1980, 475 p.

CALVET, Louis Jean, *Chanson et société*, Paris, Éditions Payot, 1983, 153 p.

DELCROIX, Maurice et Fernand Hallyn (dir.), *Méthode du texte, introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Éditions Duculot, 1987, 391 p.

DUTHEIL PESSIN, Catherine, *la Chanson réaliste. Sociologie d'un genre*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, 339 p.

FAVRE, Robert, *le Rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, 202 p.

GENETTE, Gérard, « Des genres et des œuvres » dans *Figure V*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 39-133.

GULLER, Angèle, *le 9<sup>e</sup> art : pour une connaissance de la chanson contemporaine de 1945 à nos jours*, Bruxelles, Éditions Vokaer, 1978, 275 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Éditions Dunod, 1993, 196 p.

MELANÇON, Benoît et Pierre POPOVIC (sous la dir.), *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Actes du colloque tenu à Montréal le 12 novembre 1993, Montréal, Éditions Fides-CÉTUQ, coll. « Nouvelles études québécoise », 1995, 132 p.

POPOVIC, Pierre, *la Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac, 1992, 455 p.

POPOVIC, Pierre, « Le mauvais flâneur, la gourgandine et le dilettante. Montréal dans la prose narrative aux abords du grand tournant de 1934-1936 », dans Gilles Marcotte et Pierre Nepveu (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Éditions Fides, 1992, p. 211-278.

POPOVIC, Pierre, « Jehan Rictus et Jean Narrache », dans *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, Montréal, Éditions XYZ, 1994, p. 75-88.

POPOVIC, Pierre, « Le différend des discours dans *Regards et jeux dans l'espace* », dans *Voix et images*, vol. XII, n° 1 (automne 1986), p. 87-104.

POPOVIC, Pierre, « Saint-Denys Garneau, celui qui s'excrit » dans *Études françaises*, vol. 30, n° 2, (1994), p. 11-122.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 263 p.

## **B. Ouvrages généraux**

BAILLARGEON, Denyse, *Ménagères au temps de la crise*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1991, 311 p.

BAILLARGEON, Richard, *Destination Ragou : une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Éditions Triptyque, 1991, 179 p.

BELANGER, Jules, Marc DESJARDINS, Jean Yves FRENETTE (avec la coll. de Pierre DANSEREAU), *Histoire de la Gaspésie*, Montréal, Boréal express, 1981, 797 p.

CONSEIL SUPÉRIEUR DE LA LANGUE FRANÇAISE, *le Français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie* (sous la dir. de Michel Plourde avec la coll. de Hélène Duval et Pierre Georgeault), Montréal, Fides, 2000, 515 p.

DAIGNEAULT, Pierre, *À la québécoise : 100 meilleures chansons de notre folklore*, Montréal, Éditions de La Presse, 1973, 200 p.

DE SURMONT, Jean-Nicolas, *la Bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Éditions Triptyque, 2001, 215 p.

DUMONT, Micheline (avec le collectif Clío), *l'Histoire des femmes du Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Éditions du Jour, 1992, 649 p.

DUNETON, Claude, *Histoire de la chanson française*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 1088 p.

GAZIER, Bernard, *La crise de 1929*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? », 1985, 127 p.

GIROUX, Robert (dir.), *En avant la chanson!*, Montréal, Éditions Tryptique, 1993, 249 p.

GIROUX, Robert (dir.), *la chanson. Carrières et société*, Montréal, Éditions Tryptique, 1996, 220 p.

HORN, Michiel, *la Grande dépression des années 1930 au Canada*, Ottawa, La société historique du Canada, Brochure historique n° 39, 1984, 27 p.

KALLMANN, Helmut et Stephen C. Willis, « Compositions inspirées du folklore », *Encyclopédie de la musique Canadienne*, Fondation Historica du Canada, 2007, article consulté le 30 novembre 2007.

LAURIN, Michel, *Anthologie de la littérature québécoise, 2<sup>e</sup> édition*, Anjou, Éditions CEC inc., 2000, 360 p.

LÉGER, Robert, *la Chanson québécoise en question*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, 141 p.

L'HERBIER, Benoît, *la Chanson québécoise des origines à nos jours*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1974, 190 p.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD, *Histoire du Québec contemporain – De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Boréal compact », 1989, 758 p.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD, *Histoire du Québec contemporain – Le Québec depuis 1930*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Boréal compact », 1989, 825 p.

MAILHOT, Laurent, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions Typo, coll. « Essais », 1997, 446 p.

NEATBY, Blair, *la Grande Dépression des années 1930* (traduit de l'anglais par Lucien Parizeau), Granby, Éditions La Presse, 202 p.

PLOUFFE, Hélène, «V'là l'bon vent», *Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica du Canada, 2007, article consulté de 30 novembre 2007.

POTVIN, Gilles et Helmut Kallmann, «France», *Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica du Canada, 2007, article consulté de 30 novembre 2007.

PRÉVOST-THOMAS, Cécile, *la Chanson francophone contemporaine*, Paris, Éditions Observatoire musical français, 1998, 47 p.

RAYMOND, Madame W., *le Travail des jeunes filles*, Montréal, École sociale populaire, n° 187 (1929), 32 p.

TREMBLAY-MATTE, Cécile, « La Chanson des années dures 1929-1945 », dans *la Chanson écrite au féminin : de Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990*, Laval, Éditions Trois, 1990, p. 47-57.

VIAN, Boris, *En avant la zizique !*, Paris, Éditions La Jeune Parque, 1968, 178 p.

### **C. Divers ( Dictionnaires, encyclopédies, etc.)**

ANGENOT, Marc, *Glossaire de la critique littéraire contemporaine*, Montréal, Hurtubise/HMH, 1972, 117 p.

ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Éditions P.U.F., 2002, 634 p.

GRAWITZ, Madeleine, *Lexique des sciences sociales*, Paris, Éditions Dalloz, 8<sup>e</sup> édition, 2004, 421 p.

Site de *l'Encyclopédie de la musique au Canada* (Fondation Historica du Canada), disponible sur <http://www.thecanadianencyclopedia.com> (consulté le 21 juillet 2007).