

**Les thèmes nationalistes dans la
chanson folk et la chanson québécoise
pendant les années 1960 et 1980 au
Canada:
Une étude de Stan Rogers et de Gilles
Vigneault.**

by

Megan Kathleen McLeish

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
French

Waterloo, Ontario, Canada, 2014

©Megan Kathleen McLeish 2014

AUTHOR'S DECLARATION

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Résumé

Les chansons folk de Stan Rogers et les chansons de Gilles Vigneault reflètent les tensions nationalistes pendant les années 60 et 80 au Canada. Pour ce projet, j'ai choisi de comparer les textes de Rogers et Vigneault pour examiner comment le Québec et le Canada définissent le concept du nationalisme identitaire différemment pendant cette époque controversée par le biais de la chanson. Il est intéressant d'étudier comment langue et géographie peuvent influencer la définition des conceptions nationalistes dans le même pays. Dans le contexte du nationalisme identitaire, les deux auteurs-compositeurs-interprètes aident à la préservation de la fierté associée à leur identité nationale.

Mon analyse se divise en trois chapitres. En premier lieu, il s'agit de présenter au lecteur la base historique, politique et méthodologique de ma thèse. Le deuxième chapitre se concentre sur les chansons de Stan Rogers. Rogers illustre la montée du nationalisme canadien par la représentation de l'histoire du Canada et des travailleurs de la classe ouvrière. Le troisième chapitre discute du nationalisme québécois dans le contexte des chansons de Gilles Vigneault. Ce chansonnier veut représenter l'avenir du Québec en soulignant la fierté de son peuple et de son héritage. Les textes de Vigneault produisent une définition du nationalisme qui s'oppose sur plusieurs plans à celle de Rogers. Enfin, ma conclusion démontre comment la préservation de l'histoire continue toujours au Canada dans la chanson folk canadienne anglophone et les textes de chansonniers québécois.

Remerciements

J'aimerais remercier le professeur François Paré, mon directeur de thèse, pour toute son aide, ses conseils et son soutien pour ce projet. De plus, je remercie mon deuxième lecteur, le professeur Guy Poirier, d'avoir accepté la tâche de réviser mon projet et de l'évaluer. Enfin, je voudrais remercier le Département d'études françaises de l'Université de Waterloo, et le comité d'études supérieures. En outre, je tiens à remercier le chanteur folk et fils de Stan Rogers, Nathan Rogers, de m'avoir accordé un entretien. Merci de votre interprétation des chansons de votre père. De plus, je suis reconnaissante au chanteur folk James Gordon de Guelph pour notre entretien concernant non seulement la chanson folk pendant les années 1970 et 1980, mais aussi ses souvenirs de Stan Rogers. Merci de votre disponibilité.

Finalement, je remercie ma famille et mes amis de leur soutien pendant mes études de maîtrise et lors de la rédaction de ma thèse.

Dédicace

Pour ma famille, qui a toujours soutenu mes études.

Pour mes parents, Richard et Helen McLeish, et mon frère Martin McLeish...

Je vous aime.

Table des matières

Introduction – Les années 1970 et 1980 au Canada	1-22
La chanson nationaliste: la chanson folk et la chanson québécoise.....	3-4
Le chanteur folk Stan Rogers.....	4-6
Deux corpus distincts et deux nationalismes.....	6-7
Contexte historique: la chanson folk canadienne-anglaise et la chanson québécoise.....	8-17
Contexte théorique: <i>la mémoire, l'histoire, l'oubli</i> chez Ricœur.....	17-22
Chapitre 1-Les nationalismes canadien-anglais et québécois	23-54
Première partie:	
L'identité nationaliste canadienne-anglaise et le multiculturalisme.....	25-34
Deuxième partie:	
Les chansons nationalistes de Stan Rogers: La survivance culturelle.....	35-41
Troisième partie:	
Les chansons nationalistes de Gilles Vigneault: La survivance culturelle.....	42-54
Chapitre 2-Le chanteur folk Stan Rogers	55-70
Contexte historique et analyse de l'hymne nationaliste «Northwest Passage».....	57-62
Contexte historique et analyse de la chanson nationaliste «The field behind the plow».....	62-70
Chapitre 3-Le chansonnier Gilles Vigneault	71-92
Contexte historique des chansons nationalistes de Gilles Vigneault.....	73-77
Contexte historique et analyse de l'hymne nationaliste «Les gens de mon pays».....	77-82
Contexte historique et analyse de l'hymne nationaliste «Gens du pays».....	82-89
Contexte historique et analyse de chanson nationaliste «I Went to the Market».....	89-92
Conclusions-La chanson nationaliste au Canada anglais et au Québec	93-98
Bibliographie	99-107

Introduction

Les années 1970 et 1980 au Canada

La chanson nationaliste: la chanson folk et la chanson québécoise

Au Canada, la chanson est un corpus thématique qui varie selon les époques. Vu que les paroles de chansons sont des produits culturels, les chanteurs, qu'ils soient canadiens-anglais ou québécois, les utilisent pour présenter leur point de vue sur la société. Par conséquent, il est essentiel d'étudier ces textes poétiques intéressants qui jouent le rôle de capsules temporelles pour les auditeurs et les chercheurs. Dans cette thèse, nous nous pencherons plus spécifiquement sur la chanson nationaliste entre 1960 et 1990 au Canada anglophone et au Québec. On peut constater que ce concept de «chanson nationaliste» visait pendant cette période à créer une révolte contre l'injustice, selon la définition fournie par Jacques Aubé dans *Chanson et politique au Québec (1960-1980)* (Aubé:1990):

Il est par ailleurs possible que ces chansons, plutôt que d'inciter à l'action, servent de palliatif et que les membres n'y sentent que l'occasion d'une décharge émotive sans autre conséquence; en permettant d'extérioriser et de rendre publics des problèmes inattaquables isolément, on peut imaginer certains types de chansons comme servant plutôt de drogue collective que de force révolutionnaire. (Aubé 70)

Cette référence à la voix collective permet d'analyser ces chansons comme une façon de discuter historiquement les ambitions nationalistes de certains artistes, ce que nous ferons dans notre analyse de la chanson folk anglo-canadienne et de la chanson québécoise (Aubé 70).

Ces artistes ont chanté le nationalisme durant une époque politiquement turbulente au Canada, celle des années 1960, 1970 et 1980 (Linteau, Durocher, Robert, Ricard 553). Dans leur *Histoire du Québec contemporain: Le Québec depuis 1930*, Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard font remarquer qu'«au cours d'une

décennie, les gouvernements québécois successifs ont, sous la pression de l'opinion publique francophone et au milieu de tensions considérables, élaboré une véritable politique linguistique» (Linteau, Durocher, Robert, Ricard 553). Malgré le fait que la chanson québécoise soit assez semblable à la chanson folk anglophone comme genre, elle «a eu partie liée avec le Québec, ayant ponctué les temps forts de sa vie collective» (Chamberland, Gaulin 12). Elle présente donc des caractéristiques distinctes, notamment sur la question de l'identité (*id.*). Finalement, il convient de se demander comment la chanson folk canadienne-anglaise et la chanson québécoise dans leur ensemble proposent des conceptions différentes du nationalisme.

Le chanteur folk Stan Rogers

Voyons d'abord qui chante au Canada anglais pendant cette période politique cruciale. Quel est le sujet des chansons? Quand on pense à l'idée de la chanson folk canadienne-anglaise, un nom définit ce type de chanson : celui de Stanley Allison Rogers (Gudgeon 34). En effet, selon *Stan Rogers: Northwest Passage* de Chris Gudgeon, Rogers avait la capacité d'évoquer pour son auditeur une classe ouvrière qui se bat contre un climat ou l'injustice sociale pour obtenir des avantages financiers (Gudgeon 12). Cela signifie que pour la classe ouvrière et la classe moyenne de sa société, Rogers souligne par ses chansons la survivance, le travail dangereux et l'injustice d'une société qui préfère la richesse au prix du bien-être de la classe ouvrière (Gudgeon 12). À mon avis, ces thèmes chez Rogers donnent l'impression d'une société fédéraliste unifiée (Taucar 20). Dans «Canadian Federalism and Quebec Sovereignty», Christopher Edward Taucar définit le fédéralisme dans

son contexte historique au Canada: «However, in the end, the goal of a federalism is to balance successfully the interests contained within itself. In Canada, this balancing comprehends the national or pan-Canadian interests with provincialist views, as well as those from Quebec, and the views and interests of citizens at large» (Taucar 20). La chanson chez Rogers propose une vision idéaliste du Canada, qui, selon lui, encourage les liens entre les régions et le concept même d'unité canadienne (Gudgeon 116). Cette vision semble avoir défini ses albums: «*Northwest Passage* was number two in a planned five-part series, built around *Fogarty's Cove*, which would take him from one coast to the other» (Gudgeon 116). Au contraire, selon Taucar, les Québécois peuvent compter sur leur gouvernement provincial pour représenter leur point de vue politique pendant cette époque: «...Quebecers looked to their provincial level of government to best reflect their interests» (Taucar 3). Il est à noter que Rogers se concentre sur le concept d'unité nationale à partir d'une perspective anglophone, sans reconnaître les raisons pour lesquelles le Québec voudrait à cette époque se séparer du Canada.

De la même manière, dans son ouvrage sur la chanson québécoise, Benoît L'Herbier note que le Québec peut compter sur la voix de Gilles Vigneault qui, au moment où il commence à chanter, propose déjà une perspective nationaliste (L'Herbier 101). Il cherche ainsi à protéger la culture d'un Québec moderne qui n'a pas oublié son passé (L'Herbier 101). Notre analyse de ses chansons démontrera que le nationalisme est l'expression d'une fierté à l'égard de la longue survivance de la culture québécoise.

Cependant, avant de souligner l'importance du contexte historique pour la compréhension de ce corpus, il faut expliquer la manière détaillée dont j'étudierai les

chansons de Stan Rogers et de Gilles Vigneault et le vocabulaire critique que j'adopterai dans cette thèse. Je parlerai d'abord du genre distinct de la chanson chez Stan Rogers comme celui de la chanson folk canadienne-anglaise. J'utiliserai l'adjectif canadien-anglais ici pour distinguer ce type de chanson de celui produit au Québec à la même époque.

Deux corpus distincts et deux nationalismes

Dans cette thèse, Gilles Vigneault appartient au corpus de la chanson québécoise, non pas à celui de la chanson canadienne. Selon Benoît L'Herbier, il est considéré comme le «premier chansonnier moderne dans un sens» (L'Herbier 104). Le terme «chansonnier» vient d'ailleurs de l'époque étudiée dans notre étude (L'Herbier 104). Rogers et Vigneault représenteront donc ici leurs milieux culturels respectifs entre les années 1960 et 1980. Cependant, pour mieux comprendre leurs messages nationalistes, il faudra d'abord examiner le mot «nation» lui-même.

Dans une étude du nationalisme entre 1960 et 1980, il faut définir comment ce concept est discuté pendant cette époque politique au Canada anglais et au Québec. En outre, dans le contexte de cette époque, il est nécessaire d'expliquer le concept de la nation et ce qui distingue cette notion (Balthazar 20). Cette thèse démontrera comment la chanson renforce et protège les valeurs nationalistes d'une société. Avec ce contexte à l'esprit, nous pouvons nous demander comment situer le concept de la nation pendant cette époque? Louis Balthazar, dans *Bilan du nationalisme au Québec: Politique et société*, affirme qu'on considère le concept de la nation comme un mot pour distinguer ce qu'on partage avec les habitants d'un pays ou d'un territoire:

Un groupe de personnes qui, au-delà d'unités élémentaires comme la famille, le clan, la tribu, acceptent de vivre ensemble sur un territoire donné, partagent un certain

nombre de valeurs, d'habitudes, de souvenirs et d'aspirations, parlent la même langue (le plus souvent) et sont régis par une organisation politique. (Balthazar 20)

Selon Balthazar, la nation n'est pas une question de géographie ou de territoire seulement, mais c'est la combinaison entre l'espace et les valeurs que la population de ce territoire partage qui distingue une nation de l'autre (*id.*). Dans cette thèse, la question de l'impact de la langue sur la définition de la nation pour un territoire donné sera examinée dans le contexte des tensions nationalistes entre le Canada anglais et le Québec pendant cette époque. Le mot «nationalisme» visera à inclure aussi les aspects culturels d'une société, comme les arts et surtout la chanson qui deviennent ainsi l'expression d'une communauté.

Pour cette thèse, nous proposerons le concept de nationalisme identitaire, qui est pour nous la construction d'une identité nationale à partir de la mémoire collective. Cette mémoire consiste en des produits culturels, comme la chanson, qui reflète la voix collective de l'époque d'où elle émane. Par conséquent, le souvenir des événements historiques dans une société est préservé entre autres dans les paroles d'une chanson selon le point de la vue de l'artiste qui cherche à s'exprimer au nom de la collectivité. Le résultat de ce processus est la transmission des aspects de la mémoire collective d'une génération à l'autre, par les textes et la diffusion de ces chansons.

Contexte historique: la chanson folk canadienne-anglaise et la chanson québécoise

Selon Kenneth Peacock et Carmelle Bégin, il faut rappeler que la chanson folk canadienne-anglaise et la chanson québécoise ont des origines distinctes qui expliquent leurs valeurs politiquement divergentes durant les années 1960, 1970 et 1980. La chanson folk anglophone traditionnelle a ses origines aux XVI^e et XVII^e siècles dans les traditions musicales des colons venus d'Europe (Peacock et Bégin). Quand les communautés de l'est du Canada ont commencé à croître, elles ont apporté et renforcé certains aspects de la culture européenne pour les intégrer dans leur société (Peacock et Bégin). La présence de ces cultures diverses a donc profondément influencé la conception de la chanson folk traditionnelle de cette région (Peacock et Bégin). En outre, il faut noter une caractéristique unique de l'industrie musicale canadienne-anglaise. Dans son ouvrage *Stan Rogers:*

Northwest Passage, Chris Gudgeon rappelle la frustration de Rogers à ce sujet:

Still, Stan was struggling for recognition in his homeland. Canadians are notoriously fickle, always the last to acknowledge homegrown talent. Talent, especially an obvious talent like Stan's, is considered somehow impolite. To become a success in Canada, Stan often joked, you have two choices: you can either move to the States or you can die (Gudgeon 26).

Selon Gudgeon, Rogers remarque comment les Canadiens anglais ne soutiennent pas leurs propres chanteurs et qu'il est très difficile pour un chanteur canadien comme lui d'avoir du succès dans son propre pays (*id.*).

La situation est bien différente au Québec. Selon Marc Ménard, dans son article «L'industrie du disque au Québec: Portrait économique», un aspect unique de la chanson québécoise est plutôt la manière dont les Québécois soutiennent leurs chansonniers par le développement des institutions musicales à Montréal (Ménard 2). Les chansonniers

québécois ont eu beaucoup de succès dans le passé et les années 1960 marquent le début de cette industrie de la chanson (Ménard 4). Il est certain que les nouvelles institutions musicales renforcent l'identité nationale du Québec et, selon Ménard, Gilles Vigneault est un de ces chanteurs influents qui devient populaire grâce au développement de cette industrie (Ménard 4). En fin de compte, selon l'œuvre *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui* de Roger Chamberland et André Gaulin, en 1963, la carrière de Vigneault décolle quand il reçoit *Le grand prix du disque*, décerné par la station de radio CKAC à Montréal (Chamberland et Gaulin 549). Après la réussite de sa chanson envoûtante *Mon pays* (1966), Vigneault a beaucoup de succès au Québec et elle devient un classique (Chamberland et Gaulin 548 à 549).

Selon Robert Léger dans *La chanson québécoise en question*, par contre, la chanson québécoise a ses origines dans la colonisation française (Léger 2 à 3). Les Amérindiens inspirent le style des chansons de la Nouvelle-France et les danses qui les accompagnent (Léger 4). Également, les aspects stylistiques de la chanson québécoise sont inspirés par la culture orale du Québec, plus précisément celle des voyageurs et des coureurs des bois (Léger 19). Enfin, le résultat est un genre de chanson qui devient progressivement l'expression d'un peuple qui cherche sa propre voix dans un pays multiculturel (Léger 19).

La chanson folk canadienne-anglaise telle qu'elle est produite chez Stan Rogers et la chanson québécoise produite par Gilles Vigneault doivent être étudiées comme un fait culturel dans leurs sociétés respectives. Nous nous concentrons ici uniquement sur les textes, des éléments à la fois écrits et oraux qui contiennent les messages politiques, les métaphores et les symboles nécessaires à la formation du sentiment nationaliste.

L'influence de Jimmie Rodgers et de Wilf Carter

Examinons maintenant le contexte de la chanson folk au Canada à l'époque où Stan Rogers commence sa courte carrière. Selon Gudgeon, Stan Rogers trouve son inspiration dans plusieurs genres variés pendant son enfance et son adolescence: le style country et la musique folk notamment (Gudgeon 35). Il écoute alors souvent les chansons de Jimmie Rodgers et Wilf Carter (*id.*). Jimmie Rodgers est connu pour ses contributions au genre de la chanson américaine (Porterfield, préface) et est devenu particulièrement populaire pendant les années 1920 (Porterfield 44). Il est admiré pour ses représentations de la culture de l'Amérique (Porterfield 5 à 6). Rodgers, comme le fera plus tard au Canada Stan Rogers, aime souligner les représentations variées des travailleurs et des ouvriers (Porterfield 5 à 6).

En outre, selon Tony Russell, il faut noter l'impact stylistique de la production musicale néo-écossaise sur les chansons de Stan Rogers (Russell 175). Wilf Carter est un chanteur très important dans ce contexte (Russell 175). Originaire de la Nouvelle-Écosse, il a eu une longue carrière jusqu'à sa mort à l'âge de 92 ans (Russell 175). Carter est célèbre pour la simplicité mélodique de ses chansons, une caractéristique aussi attribuée à Stan Rogers (*id.*). Carter chante simplement avec sa guitare, un dispositif simple qu'on retrouve dans plusieurs chansons de Rogers (*id.*). Enfin, si on considère l'impact considérable de Carter sur la chanson traditionnelle de son époque, on peut comprendre comment Stan Rogers prend le flambeau de la tradition et continue de préserver ces chansons ou histoires dans ses textes et ses mélodies.

Gordon Lightfoot et Bob Dylan

Pour situer Stan Rogers dans son époque, il faut souligner deux autres artistes de la scène : Gordon Lightfoot et Bob Dylan. La popularité de Lightfoot est énorme et il est certain que Rogers est influencé par le travail de Lightfoot et notamment par certaines chansons nationalistes comme «The Canadian Railroad Trilogy», écrite pour la CBC (Bidini 225 à 226). Auparavant, Bob Dylan a participé au renouvellement de la chanson folk aux États-Unis (Marshall 107). Comme le fera Lightfoot au Canada, Dylan discute les événements courants dans sa société (Marshall 54 à 55). En outre, il est admiré pour ses textes et la combinaison de styles musicaux provenant des époques précédentes (Marshall 32 à 33). Il est clair que l'œuvre de Dylan constitue un environnement incontournable pour la chanson folk au Canada et notamment pour Stan Rogers.

L'influence de Félix Leclerc, Raymond Lévesque et Claude Léveillée

Pour Gilles Vigneault, les chansonniers qui précèdent et accompagnent son époque ont beaucoup d'impact non seulement sur son style, mais aussi sur le contenu des textes de ses chansons. Dans l'article «Un projet peu réaliste pour relancer la célèbre boîte à chanson», Stéphane Baillargeon montre comment les changements culturels commencent au Québec dès 1959 autour du travail des chansonniers, avec la fondation de la boîte à chanson «La Butte à Mathieu» par Gilles Mathieu à Val-David (Baillargeon). Selon Baillargeon, cet événement est marquant dans l'histoire du développement de la chanson québécoise parce que ce lieu de spectacles dans les Laurentides favorise le commencement de nombreuses carrières de chansonniers «notamment Robert Charlebois, Claude Léveillée, George Dor et Louise Forestier. Son succès a été à l'origine de plusieurs autres boîtes à chanson dans les

années 60» (Baillargeon). En particulier, Félix Leclerc les a tous précédés et, dès 1960, il est reconnu comme «le père de la chanson québécoise» (Léger 40). Il est chansonnier et poète, trouvant son inspiration dans la tradition poétique (Léger 40 à 41). Les premières chansons de Leclerc présentent d'ailleurs un thème qu'on discutera au moment de parler de Stan Rogers et de Gilles Vigneault : c'est celui de la vie du Québécois moyen, travailleur ou ouvrier agricole (Léger 40). Un aspect essentiel de la carrière de Leclerc est évidemment son succès en Europe (Léger 41). Le 22 décembre 1950, il devient le premier chanteur québécois à réussir sur les scènes de France (Léger 41). En France même, selon Jacques Layani, Léo Ferré compose lui aussi des chansons qui portent sur les événements politiques touchant sa société (Layani 51 à 52). La carrière de Ferré commence pendant les années 1940 et son influence est très grande sur cette génération des chansonniers québécois (Layani 12 à 13).

Il faut noter également la présence de Raymond Lévesque, car lui aussi fréquente les milieux français. Dans son article « Raymond Lévesque: l'homme qui porte nos rides », Gisèle Tremblay décrit «...la période parisienne » où Lévesque « rencontre Eddy Barclay, Eddy Constantine...Il puise au folklore insaisissable des paysans québécois transplantés en milieu urbain» (Tremblay 12 [49]). Ces aspects thématiques, notés dans l'œuvre de Lévesque, se retrouveront dans les chansons des autres artistes francophones (*id.*). Originaire de Belgique, Jacques Brel commence sa carrière pendant les années 1950 (Éditions Jacques Brel «Biographie»). Ce chansonnier trouve son inspiration dans plusieurs domaines artistiques et notamment dans «la poésie», une caractéristique semblable au œuvre de Vigneault (Éditions Jacques Brel «Chansons»). Brel devient un chanteur, un acteur et un écrivain populaire, même avec le public anglophone à cause des traductions de son travail,

jusqu'à sa mort en 1978 (Éditions Jacques Brel «Chansons»). Enfin, très près de Vigneault, Claude Léveillée varie les genres et les mélodies pour créer un nouveau genre de chanson, une nouvelle forme de blues, selon Benoît L'Herbier (L'Herbier 105). Les chansons de Léveillée portent également sur les gens ordinaires, les travailleurs et les ouvriers (L'Herbier 105).

La chanson populaire et la création de mythes

Il est important de noter qu'il est souvent bien difficile dans une étude de la chanson populaire de discerner les mythes et les fictions qui entourent les chanteurs et les œuvres qu'ils produisent. Nous pensons qu'il est impossible dans le contexte actuel de se détacher des mythes construits autour des artistes de la chanson populaire. Dans son article «Les mutations componentielles de l'objet-chanson», Jean-Nicolas De Surmont considère que la chanson est un genre difficile à étudier à cet égard (De Surmont 79). C'est pourquoi il examine la chanson comme un « objet » culturel dont les origines sont très complexes :

Le premier problème qui surgit dans le cadre d'une recherche sur les objets-chansons concerne sa nature. Encore faut-il savoir que sous l'influence anglo-saxonne — notamment Richard Middleton (1990) — l'objet-chanson s'inscrit au Québec dans un champ légèrement différent de celui de la France, moins perméable à cette influence anglo-saxonne. (De Surmont 79)

Dans notre étude, nous traiterons les objets-chansons chez Stan Rogers et Gilles Vigneault comme des produits culturels particuliers que de nombreux facteurs de l'époque peuvent influencer (De Surmont 79). Pour contourner le mythe, il faut une analyse de chaque texte dans le contexte des traditions antérieures, des événements politiques et de la théorie littéraire. En prenant cette approche pour examiner la chanson populaire de Rogers et de

Vigneault, nous reconnaissons ce que De Surmont décrit comme la nature « paralittéraire » de la chanson populaire (De Surmont 79).

Ainsi, les chansons de Stan Rogers et de Gilles Vigneault reflètent le développement initial des identités nationales au Canada anglais et au Québec. Toutefois, quelles sont les origines des tensions politiques qui définissent cette époque? En 1958, quand Pierre Elliot Trudeau collabore avec l'éditeur Mason Wade en vue de préparer l'anthologie *La dualité canadienne*, il publie un essai en anglais qui s'intitule «Some obstacles to democracy in Québec» où il discute en détail les tensions politiques entre le Canada anglais et le Québec (Trudeau 6). Dans cet essai, il souligne sa frustration devant l'impossibilité de définir une identité nationale au Canada avec deux langues officielles s'opposant dans le même pays:

Historically, French Canadians have not really believed in democracy for themselves; and English Canadians have not really wanted it for others. Such are the foundations upon which our two ethnic groups have absurdly pretended to be building democratic forms of government. No wonder the ensuing structure has turned out to be rather flimsy.(Trudeau 6)

Selon Trudeau, il faut s'interroger sur la fondation de la société canadienne bilingue, pour définir son nationalisme et expliquer les origines de l'inégalité linguistique entre les langues anglaise et française (Trudeau 6). Trudeau en conclut qu'«In the opinion of the French in Canada, government of the people by the people could not be for the people, but mainly for the English-speaking part of the people; such were the spoils of conquest» (Trudeau 10).

Selon Claude Cassista dans *Littérature québécoise: Des origines à nos jours*, cette lutte tendue pour la démocratie et l'égalité continue pour les Québécois pendant les années 1950 qui est une période très conservatrice au Québec où Maurice Duplessis devient Premier

ministre et l'époque est nommée «la Grande Noirceur» (Cassista 136). Le résultat, selon Trudeau, est le suivant: «[i]n 1958, French Canadians must begin to learn democracy from scratch» (Trudeau 19). Dans cet article, Trudeau explique la position politiquement minoritaire du Québec au sein du Canada, un statut que les Québécois essayent de combattre dans les années subséquentes : «democracy cannot be made to work in a country where a large part of the citizens are by status condemned to a perpetual state of domination, economic or otherwise. Essentially, a true democracy must permit the periodic transformation of political minorities into majorities» (Trudeau 19 à 20). Ainsi, selon lui, les droits d'une culture minoritaire ne doivent pas souffrir à cause de la présence d'une langue majoritaire (Trudeau 19 à 20). Dans cette discussion sur le statut incertain de l'identité canadienne, il faut donc tenir compte de la nécessité de l'expression artistique pour les Canadiens et les Québécois au Canada.

Pour mieux comprendre le lien entre la chanson folk et le nationalisme canadien pendant ces années 1960 et 1980, il faut donc qu'on se situe dans cette époque turbulente (Létourneau 70). Dans l'ouvrage *Le Québec, les Québécois: Un parcours historique* de Jocelyn Létourneau, les années 1960 se distinguent par une réaction contre les politiques conservatrices du gouvernement précédent de Maurice Duplessis (Létourneau 70). Éric Bédard explique dans *Chronique d'une insurrection appréhendée: La crise d'octobre et le milieu universitaire*, que l'année 1963 marque la formation au Québec du «Front de libération du Québec (FLQ)» qui va être au centre de plusieurs discussions politiques en 1970 (Bédard 52). Le but de ce groupe terroriste est la libération économique du Québec de l'influence anglaise (Bédard 52). Pour sa part, A. Brian Tanguay, dans «Sclérose ou parfait état de

santé? Examen du système de partis au Québec au XXIe siècle» explique que pendant son époque, René Lévesque remarque le besoin d'un changement politique au Québec et d'un groupe politique qui représente la lutte pour la souveraineté de cette province (Tanguay 287). Lévesque combine deux partis politiques déjà actifs au Québec: «le Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN)» et «le Ralliement national» pour créer «le Parti Québécois» qui commence un mouvement politique (Tanguay 287).

Dans *Littérature québécoise: Des origines à nos jours* de Claude Cassista, ces développements sont tous liés aux événements choquants d'octobre 1970, alors que le FLQ kidnappe James Richard Cross et assassine le ministre québécois du travail Pierre Laporte (Cassista 141 à 142). Selon Claude Cassista, à cause de ces épisodes, le premier ministre du Québec Robert Bourassa et le premier ministre du Canada Pierre Elliott Trudeau prennent la décision controversée d'employer la Loi de mesures de guerre: «[c]ette loi permettra l'arrestation et la perquisition sans mandat de cinq cents personnes et autorisera l'occupation du Québec par les Forces armées canadiennes venues prêter main-forte aux services policiers chargés de parer à l'insurrection» (Cassista 142). Ainsi, avec les pouvoirs que cette loi donne aux autorités, on peut se demander, selon Cassista, si Bourassa et Trudeau ont pris la bonne décision (Cassista 142).

Au début de 1976, les membres du Parti Québécois remportent une grande victoire pour la culture québécoise avec la mise en œuvre de «la loi 101 (Charte de la langue française)» (Bourhis et Landry 107). Selon «La loi 101 et l'aménagement du paysage linguistique au Québec» de Richard Y. Bourhis et Rodrigue Landry, cette loi a changé la

langue de l'affichage au Québec: «Aussi, en plus d'imposer l'unilinguisme français pour la signalisation routière et l'affichage de l'Administration, la loi 101 énonçait en 1977 que l'affichage public et la publicité commerciale devaient être en français uniquement» (Bourhis et Landry 107). C'est-à-dire qu'à dans cette époque, le statut de la langue française change radicalement avec ces lois (Bourhis et Landry 107) . Denis Monière développe cette notion de la défense de la culture québécoise dans son étude *Pour comprendre le nationalisme au Québec et ailleurs*, et réaffirme le fait que

toute idéologie nationaliste cherche donc à établir une distinction nationale, à la valoriser et à la protéger. Le nationalisme est un phénomène de conscience, une représentation de l'être ensemble, où l'unité et la cohésion du groupe priment sur les oppositions internes et sur les différences avec les autres. (Monière 46)

Selon Cassista, avec l'aide de René Lévesque, le Parti Québécois prend la décision de proposer la séparation du Québec en tenant un premier référendum le 20 mai 1980 (Cassista 241). Finalement, le peuple du Québec a rejeté la souveraineté-association avec un vote marquant de 59.6% (Cassista 241). Ces événements politiques nous aident à comprendre le contexte dans lequel évolue la chanson au Québec et au Canada anglais pendant cette période.

Contexte théorique: *la mémoire, l'histoire, l'oubli* chez Ricœur

Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur discute du phénomène fascinant de la transmission d'une génération à l'autre de l'Histoire ou de la mémoire d'une société (Ricœur II). Notamment, Ricœur propose qu'un des grands problèmes de la transmission de l'Histoire soit la peur d'oublier et de produire une société sans conscience du passé (Ricœur II). Selon Ricœur, on peut analyser la transmission de la mémoire en trois étapes :

Ainsi la phénoménologie de la mémoire s'ouvre délibérément sur une analyse tournée vers l'objet de mémoire, le souvenir que l'on a devant l'esprit; elle traverse ensuite le stade de la quête du souvenir, de l'anamnèse, du rappel; on passe enfin de la mémoire donnée et exercée à la mémoire réfléchie, à la mémoire de soi-même. (Ricœur II)

Surtout, Ricœur affirme l'idée que le processus de réflexion sur le souvenir crée ce qu'on appelle l'Histoire; qui est elle-même subjective (Id.). Selon moi, Rogers et Vigneault seront des exemples de ce processus (Ricœur II). Grâce au caractère poétique de leurs chansons, les deux artistes réfléchissent à l'histoire nationale et transmettent cette vision subjective de la mémoire à la prochaine génération (Ricœur II). Ricœur démontre que «[c]e déboutement de l'approche cognitive et de l'approche pragmatique a une incidence majeure sur la prétention de la mémoire à la fidélité à l'égard du passé: cette prétention définit le statut véridatif de la mémoire, qu'il faudra plus tard confronter avec celui de l'histoire» (Ricœur 4). Précisément, la création de l'Histoire culturelle se définit par la transmission individuelle d'une mémoire collective et par conséquent crée ce qu'il appelle «la condition historique» (Ricœur II).

Le plus frappant ici, c'est le fait que nos souvenirs ne sont pas parfaits, de sorte que certains aspects de l'histoire sont oubliés (Ricœur 22). C'est pourquoi le rôle du chanteur folk ou du chansonnier est de préserver la culture par ses paroles :

Et c'est cet intervalle de temps, entre l'impression première et son retour, que le rappel parcourt. En ce sens, le temps reste bien l'enjeu commun à la mémoire-passion et au rappel-action. Cet enjeu, il est vrai, est quelque peu perdu de vue dans le détail de l'analyse du rappel. La raison en est que l'accent tombe désormais sur le «comment», sur la méthode du rappel efficace. (Ricœur 22)

Ainsi, dans les paroles de chanteurs comme Stan Rogers ou Gilles Vigneault, tous les événements sont préservés et la chanson fonctionne comme un «rappel» historique «efficace» pour notre société d'aujourd'hui (Ricœur 22). C'est pourquoi, selon Ricœur, on devient perdu dans les souvenirs d'autres personnes, parce que c'est un organisme qui

continue à changer (Ricœur 22). Dans le cas de Rogers et Vigneault, la chanson représente des versions différentes de la mémoire nationale, à cause du fait que chacun se souvient de sa version propre d'une histoire vécue subjectivement.

Comme d'autres chanteurs folk de sa génération, Stan Rogers reflète une vision fédéraliste de la nation canadienne. Pour mieux comprendre les orientations de cet artiste important au cours de la période étudiée, il est essentiel de discuter d'abord brièvement de sa carrière. Rogers est né le 29 novembre 1949 à Hamilton en Ontario (Gudgeon 34). Rogers grandit dans le sud de l'Ontario, mais ses parents Nathan et Valerie viennent de la Nouvelle-Écosse (*id.*). De ce fait, Rogers passe la plus grande partie de son enfance entre ces deux provinces, visitant les membres de sa famille; ces expériences déclenchent son affection pour la culture de la Côte-Est du Canada (35). Stan commence sans doute sa carrière musicale à l'école secondaire, où il est membre de deux groupes de «rock and roll» (43). Pendant cette période, il découvre son intérêt pour la chanson folk traditionnelle (35). En 1983, la carrière de Rogers est arrêtée par un événement tragique qui a changé pour toujours la vie de sa famille, de ses amis et de l'industrie folk canadienne (30 à 31). Le 2 juin 1983, en effet, Rogers prend un avion 797 d'Air Canada au Texas à destination de Toronto (27,131). Soudainement, un feu se déclare dans l'appareil qui doit faire un atterrissage d'urgence à l'aéroport de Cincinnati (29). Dès l'arrivée, vingt-trois personnes s'échappent par les portes ouvertes (30). Les dix-huit autres passagers toujours dans l'avion, notamment Stan Rogers, perdent la vie (30).

Pendant sa courte carrière, Rogers a produit quatre albums qui sont devenus populaires («Fogarty's Cove» 1976, «Turnaround» 1978, «Between the Breaks...Live!» 1979,

«Northwest Passage» 1980), mais cinq autres ont été publiés après sa mort («For the Family» 1984, «From Fresh Water» 1984, «Home in Halifax» 1994, «From Coffee House to Concert Hall» 2000 (Gudgeon 146). Son épouse Ariel préserve la mémoire de ses chansons avec la continuation de la compagnie de disques de Stan, Fogarty's Cove Music (Gudgeon 136). Récemment, j'ai rencontré le fils de Stan, Nathan Rogers, un chanteur folk lui-même bien respecté, quand il a récemment complété une tournée du Canada en chantant des chansons de son père des années 1970 et les années 1980 (Nathan Rogers, le 1^{er} décembre 2013). Je suis allée à son concert *Nathan Sings Stan* qui a permis à Nathan d'interpréter non seulement les versions originales de son père, mais aussi ses propres œuvres. En somme, bien que Stan soit décédé très jeune à l'âge de 33 ans, ses chansons vivront toujours pour les prochaines générations (Gudgeon 135).

D'un autre côté, selon Claude Sauvage dans *Gilles Vigneault de l'œuvre à l'homme*, Vigneault est né «le 27 octobre 1928» (Sauvage 110). Gilles Vigneault a grandi au Québec dans le petit village de Natashquan (Sauvage 110). Il reçoit une éducation universitaire à Québec et puis à Rimouski, où il découvre son talent comme poète et chansonnier (121). Plus spécifiquement, c'est en 1961 qu'il trouve sa voix au *Le chat noir* (130). Au cours des années précédentes, Vigneault s'était fait connaître pour ses poèmes, comme par exemple «Contes sur la pointe des pieds» (130). Finalement, en 1959, il établit sa propre maison *Les éditions de l'Arc* qui publie *Étraves*, un recueil de ses poèmes (124).

Avec le succès de ses publications poétiques, la carrière musicale de Vigneault débute en août 1960 à Québec, où il chante une des premières chansons qu'il a écrites, «Jos Monferrand» pour son public (Sauvage 126). En outre, en 1975, il chante alors la chanson

«Gens du pays» pendant la fête de la Saint-Jean Baptiste (141). Cette chanson devient un hymne pour le Québec des années à venir (141). Enfin, il est essentiel de noter que la moitié de ses disques sont sortis pendant la période d'incertitude politique au Québec, c'est-à-dire pendant les années 1970 et 1980, que nous étudions ici (230, 232). Selon la section «Disques» du site web de Gilles Vigneault, en 2014, son dernier disque s'intitule «Vivre debout» («Disques»).

Pendant leurs carrières respectives, Stan Rogers et Gilles Vigneault ont écrit leurs propres chansons nationalistes qui représentent le Canada et le Québec. Ainsi, la chanson «Northwest Passage» (1981) de Stan Rogers est considérée par la plupart des Canadiens anglophones comme une chanson classique canadienne (Gudgeon 13). De la même manière, un examen des chansons «Les gens de mon pays» (Vigneault 217 à 220 t.1) et «Gens du pays» de Gilles Vigneault démontra comment ces chansons célèbrent le nationalisme Québécois (Vigneault 401 à 402 t.2). De ce fait, les deux artistes mettent en évidence leur culture et leur histoire comme une partie de leur identité nationale. Cependant, ils ont des objectifs très différents en écrivant ces chansons.

De plus, Rogers et Vigneault soulignent tous les deux l'importance des héros inconnus de l'histoire de notre société, notamment ceux de la classe ouvrière. Par exemple, la chanson «The Field Behind the Plow» de Stan Rogers décrit les défis d'un fermier en Alberta pour joindre les deux bouts pour sa famille et en même temps contribuer au développement de l'économie canadienne (Rogers 88 à 89 t.2). Par contre, Gilles Vigneault met en évidence dans la chanson folklorique «I went to the market» comment les écrivains peuvent être les héros de leurs propres sociétés, en préservant les aspects culturels de leurs sociétés

respectives dans la littérature (Vigneault 25 à 29 t.3). Ainsi, par une analyse de certaines de ces chansons, le plus frappant ici est de voir comment les paroles de ces deux chansonniers reflètent les côtés opposés des tensions politiques de l'époque.

Chapitre 1

Les nationalismes canadien-anglais et québécois

**Première partie:
L'identité nationaliste canadienne-anglaise et le multiculturalisme**

Dans ce chapitre, nous chercherons à mieux comprendre les formes du nationalisme qui sont à la base du travail de ces deux artistes et à démontrer plus précisément les liens possibles entre les artistes du Groupe des Sept et le développement d'une voix nationaliste canadienne et québécoise. À la fin de cette discussion, une corrélation entre ce mouvement artistique et le renouveau de la chanson folk et de la chanson québécoise nationaliste sera mise en valeur. Également, il sera important de justifier le choix de faire une analyse de la chanson nationaliste au lieu des autres tendances artistiques possibles. Ce chapitre conclura que les chansons de Rogers et Vigneault sont essentielles pour mieux comprendre le développement des identités nationales canadienne et québécoise pendant la période des années 1960-1980.

Le nationalisme canadien est difficile à définir, mais reste un sujet proche de la romancière et essayiste canadienne Margaret Atwood. En 1972, Atwood publie *Survival: A Thematic guide to Canadian Literature* où elle présente l'argument que l'absence d'une littérature canadienne est responsable de l'inexistence du nationalisme canadien (Atwood 20). Elle utilise une métaphore empruntée à Germaine Warkentin pour souligner ce problème:

A piece of art, as well as being a creation to be enjoyed, can also be (as Germaine Warkentin suggests) a mirror. The reader looks at the mirror and sees not the writer but himself; and behind his own image in the foreground, a reflection of the world he lives in. If a country or a culture lacks such mirrors it has no way of knowing what it looks like; it must travel blind. (22 à 23)

Pour le lecteur actuel de cet ouvrage, il est difficile de penser à un Canada sans aucune littérature. En 2004, dans une nouvelle introduction, Atwood repense à son livre: «However, the real answer is that I wouldn't write *Survival* today, because I wouldn't need to. The thing I set out to prove has been proven beyond a doubt: few would seriously argue, any more, that

there is no Canadian literature» (Atwood 11). Cependant, si une littérature canadienne existe aujourd'hui pour Atwood, quel est l'état du développement d'une littérature canadienne anglophone avant les années où Stan Rogers et Gilles Vigneault débute leur carrière?

Dans *The North American folk music revival: nation and identity in the United States and Canada 1945-1980*, Gillian Mitchell souligne les aspects problématiques du nationalisme canadien déjà mentionnés par Atwood (Mitchell 95). Selon cette chercheuse, le fait que le Canada anglais n'a pas d'identité nationale crée à l'époque la possibilité d'un renouveau de la chanson folk, ce dont je vais discuter plus tard dans ce chapitre (Mitchell 95). Mitchell explique que le multiculturalisme est le résultat de la remise en question de l'identité nationale canadienne après la guerre: «Certainly, however, the multicultural focus of the revival, and its love of the culturally specific, was partly as a result of the apparent identity crisis experienced by the post-war generation, a crisis which remains the focus of research and discussion» (Mitchell 95). Mitchell fait référence au concept du multiculturalisme, concept controversé même aujourd'hui au Canada (Gouvernement du Canada). Selon «Le multiculturalisme canadien : une citoyenneté ouverte à tous et à toutes» du site web de «Gouvernement du Canada,» dès sa mise en œuvre en 1971, le gouvernement canadien définit ce concept ainsi:

Ce faisant, il [le gouvernement] a proclamé la valeur et la dignité de tous les Canadiens et Canadiennes, sans égard à leurs origines raciales ou ethniques, à leur langue ou à leur confession religieuse. La politique canadienne du multiculturalisme de 1971 a confirmé également les droits des peuples autochtones et le statut des deux langues officielles du pays (Gouvernement du Canada).

On lit également que «Le multiculturalisme canadien découle, à la base, de notre conviction que tous les citoyens sont égaux. Il permet à tous les citoyens de conserver leur identité,

d'être fiers de leurs ancêtres et d'éprouver un sentiment d'appartenance» (Gouvernement du Canada). Enfin, avec l'introduction du multiculturalisme au Canada, il semble intéressant d'examiner les expressions artistiques de l'époque pour mieux comprendre l'impact ce changement identitaire.

En réalité, comme Charles C. Hill explique dans *The Group of Seven: Art for a Nation* la recherche d'une identité nationale commence pendant les années 1920 avec les peintres du Groupe des Sept qui choisissent alors de représenter les paysages du Canada dans leurs œuvres (Hill 17). Le Groupe des Sept s'organise à Toronto et consiste simplement en un groupe d'amis et artistes qui se rencontre entre 1911 et 1913 (Hill 17). Les membres originels de ce groupe sont les artistes suivantes: «J.E.H. MacDonald, Lawren Harris, A.Y. Jackson, Arthur Lismer, and Fred Varley» (Hill 17). Effectivement, c'est «Lawren Harris» qui encourage l'intérêt de ce groupe de peintres pour les paysages du Canada, un choix artistique qui établit ces artistes dans la catégorie de l'art nationaliste canadien (Hill 17).

Il semble que les chanteurs nationalistes canadiens-anglais, comme Stan Rogers, ou Gordon Lightfoot continuent le travail de construction nationale du Groupe des Sept. Par exemple, dans son étude *Land Sliding: Imagining Space, Presence, and Power in Canadian Writing*, William H. New explique que «[t]he division between written and oral literatures,... sometimes unquestioningly equates 'written' with 'respectable,' and 'oral' with 'casual'» (New 83).

Selon Hill, les peintres du Groupe des Sept remarquaient le même phénomène que Margaret Atwood chez les Canadiens de leur époque: l'art national canadien n'existait pas parce que tous les artistes semblaient imiter les thèmes des Européens (Hill 19). À l'opposé,

le Groupe des Sept voulait représenter le paysage canadien d'une manière illuminée, bien que la communauté artistique de l'époque n'ait pas aimé ce choix à cause des thèmes politiques qui l'accompagnaient (Hill 15 à 16). Il faut aussi tenir compte du fait que l'influence du Groupe des Sept ne s'applique qu'au Canada anglophone et son impact sur le Québec est limité: «The goals of the artists who would form the Group of Seven in 1920 were idealistic and nationalist in intent, and their prime audience was English Canada» (Hill 20). Enfin, on pourrait dire que le Groupe des Sept était un des premiers collectifs artistiques qui a essayé de définir un art canadien-anglais distinct.

Quel lien peut-on établir entre le nationalisme de ces peintres canadiens et la chanson folk des années 1960 et 1980? Dans *Canuck Rock: A History of Canadian Popular Music*, Ryan Edwardson explique le rapport qui n'est pas évident entre le travail de ces artistes et la chanson nationaliste canadienne : «[j]ust as the Group of Seven were revered for supposedly channelling the essence of Canadiana, so too, in the view of nationally charged Canadians, could the new generation of musical artists» (Edwardson 8). Selon Edwardson, les chanteurs nationalistes comme Stan Rogers continuent là où les peintres se sont arrêtés (Edwardson 8). Ce lien entre l'art visuel et la poésie, ou dans ce cas les paroles de chanson, n'est pas quelque chose de nouveau. Dans «Criteria for Describing Word-and-Image Relations,» Aron Kibédi Varga démontre comment on analyse ces deux formes artistiques (la peinture et la littérature) de façon semblable, parce que l'une complète l'autre (Varga 33). De la même manière, Varga remarque que nous avons toujours besoin de mots pour décrire les images et pour les créer: «At the object level, research matches words and images more or less closely related to each other; their degree of relationship can be described in terms of a

grammar» (Varga 33). Enfin, dans ce contexte, on doit examiner la structure des chansons folk nationalistes au Canada anglais comme une continuation du mouvement artistique en peinture, cette fois grâce à la qualité poétique des textes de chansons.

Comment ce mouvement nationaliste commence-t-il dans le domaine de la chanson? Selon Edwardson, ce qu'on a appelé «The folk revival» débute avec le renouveau de la popularité de la chanson folk pendant les années 1950, offrant le portrait d'identités nationales variées (Edwardson 6). Par exemple, Edwardson croit qu'il y a un lien entre le folk et une certaine conception de la mémoire collective: «...folk music shared with national narratives a nostalgic connection to the past, although the musical roots connected to socialism and black field workers were relegated to the margins until their middle-class sanitization during the folk 'revival' of the mid-century» (Edwardson 6). Ce changement incite les artistes à lancer une discussion sur les valeurs culturelles comme le travail, la famille et le nationalisme; voilà d'ailleurs des thèmes essentiels chez Stan Rogers et Gilles Vigneault (6). Gillian Mitchell commente aussi la popularité de la chanson folk et son impact pendant les années 1960: «The “great boom” of the folk revival may have declined by the mid-1960s , but by no means did the concept of folk music fade from importance in the music scene» (Mitchell 144). De plus, selon Edwardson, le chanteur canadien-anglais Stan Rogers trouve sa voix pendant ce renouveau de la chanson folk avec sa représentation de la vie sur la Côte-Est du Canada: «Rogers's music, in particular, found a place within the Maritime music revival which was occurring simultaneously in the 1970s, although his music was an interpretative “new aesthetic” response to the music of that region rather than being traditional in the strict sense of the word» (Edwardson 156). À cause de la popularité de

chanteurs canadiens-anglais comme Rogers qui sont fiers de chanter leur pays, la chanson folk commence à être associée assez rapidement à l'identité nationale du Canada (Edwardson 156). En fait, Edwardson précise l'impact culturel de cette association à l'époque de Stan Rogers: «Although many of those musicians who were celebrated by the nationalists were equivocal about such praise, and although the intensity of the nationalist climate would wane as the 1970s progressed, there is no doubt that the new aesthetic folk genre became closely identified with the idea of “Canadian music”» (Edwardson 145 à 146). Ainsi, les chanteurs nationalistes de cette époque, comme Stan Rogers, font une contribution marquante à la culture canadienne: ils aident les Canadiens à avoir une représentation artistique d'eux-mêmes. Comme je l'ai déjà mentionné dans ce chapitre, plusieurs croient qu'avant cette période le Canada anglais n'avait pas une vision claire de ce qui définissait la chanson nationale (Edwardson 145 à 146).

D'une manière distincte, le Québec a ses propres institutions et les origines de l'art nationaliste remontent à certains peintres, notamment Marc-Aurèle Fortin (Robert 19). Dans *Marc-Aurèle Fortin: L'homme à l'œuvre*, Guy Robert décrit le travail de ce peintre pendant ses années actives entre 1910 et 1970 et son désir de représenter les aspects uniques de la géographie du Québec (Robert 19). Ainsi, chez Fortin,

L'arbre, c'est pour le regard avide de l'enfant à la fois une invitation au départ et un abri, à la fois un vaisseau et une maison, à la fois la forêt et toute la nature en abrégé. L'arbre feuillu, au Québec, se pare du prestige de l'entière vie, au fil du cycle des saisons, dans la symphonie de toute couleur, jusqu'au violent contraste des noirs graphismes de branches sur le blanc-seing de neige. (Robert 19)

Ce choix de souligner le territoire québécois signale comment les artistes qui précèdent les chansonniers comme Gilles Vigneault et Félix Leclerc se concentrent sur le territoire

physique du Québec comme une représentation d'eux-mêmes (Robert 19). Les mots de Guy Robert sur les tableaux de Fortin décrivent comment les arbres ont été importants pour le peintre (Robert 19). L'image de la nature a pénétré tous les domaines artistiques de cette époque, y compris bien sûr la littérature québécoise. Pour Mariève Isabel, dans «Les représentations de la nature dans la littérature québécoise entre 1840 et 1940», la nature est un thème essentiel dans les représentations artistiques du nationalisme québécois: «La raison en est peut-être que si l'espace agricole est considéré comme le lieu idéal et vertueux par excellence, c'est du côté du paradigme de la survivance –du nationalisme– bien plus que du côté de la relation entre le paysan et la nature qu'il faut en chercher le sens» (Isabel 23). C'est-à-dire que pour le Québec, la nature symbolise la communauté et comment pour les travailleurs de la nature elle est une façon d'avoir du travail (comme les bûcherons, par exemple), mais aussi une manière de nourrir leur famille en faisant du bois pour chauffer les foyers.

De la même manière, dans « Clarence Gagnon » de Claude Bélanger, le peintre québécois Clarence Gagnon, célèbre au Québec et en France entre 1897 et 1936, a commencé très tôt à peindre et, encore un enfant, «pendant ses vacances il fixait sur la toile des scènes typiques de la vie rurale du Québec» (Bélanger). Sa fascination pour le territoire du Québec souligne l'importance de ce thème à cette époque pour les peintres (Bélanger). Cette emphase sur le territoire québécois et son histoire culturelle dans l'art et la littérature de cette époque démontre un aspect essentiel du nationalisme québécois: la protection de la mémoire collective et de la langue. Enfin, des thèmes et des symboles semblables continuent dans les chansons des chansonniers comme Gilles Vigneault pendant son époque.

Par ailleurs, comment définit-on la chanson québécoise? Dans *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Jacques Aubé voit ce mode d'expression comme un genre essentiel pendant les années 1970 et 1980 parce que le chansonnier fonctionne aussi comme une figure politique qui peut inspirer la prochaine génération à se battre pour le nationalisme québécois (Aubé 70). En outre, selon Pierre Maisonneuve, auteur de la biographie récente *Vigneault: Un pays intérieur*, le chansonnier participe activement à la défense de la culture québécoise (Maisonneuve 12-13). Il faut noter dans cette discussion sur la chanson québécoise le mot «québécois» lui-même (Cassista 138). Selon *Littérature québécoise: Des origines à nos jours* de Claude Cassista, le développement de cet adjectif commence juste après la Révolution tranquille: «sous la gouvernance du libéral Jean Lesage - élu une première fois en 1960 et réélu en 1962, avant de céder la place en 1966 à l'Union nationale dirigée par Daniel Johnson père, le Québec modernise l'ensemble de ses structures économique, politique, social, culturelle, et son système d'éducation» (Cassista 138). À cause de ces changements culturels, la langue parlée par les Québécois change aussi:

On considère alors en effet que les véritables leviers de développement économique doivent être confiés à des institutions étatiques, ce qui favorisait le plein épanouissement de la société québécoise. La décennie 1960-1969 est traversée par le sentiment grandissant de la conscience nationale qui laisse son empreinte dans tous les secteurs d'activité, et d'abord dans le domaine de la culture. Désormais, on ne se dit plus Canadien français, mais Québécois. (Cassista 138)

On est amené à penser que le Québec obtient une identité nationale par l'utilisation du terme «Québécois» (Cassista 138). Sa société n'est plus associée au terme canadien-français qui donne le sentiment de faire partie d'une collectivité imprécise. Il est donc à noter qu'au moment où des mouvements pour la création d'un nationalisme canadien se développent au

Canada anglais, on note en parallèle la montée d'un mouvement pour protéger la langue française et construire la mémoire collective chez les Québécois.

Ryan Edwardson suggère que l'époque de la Révolution tranquille marque le début d'une période tellement politisée qu'elle inspire une popularité renouvelée des chansonniers:

Quebec had a long tradition of *chansonniers*, although before the 1960s they were a relatively small part of the music industry, often having to first achieve acclaim in France. Chansonnier Gilles Vigneault, in a 1974 interview with *Canadian Composer*, reflected on how a change in the political climate in Quebec led to the rise of the chansonnier. (Edwardson 96)

Dans *Vigneault: un pays intérieur*, Pierre Maisonneuve discute les sentiments nationalistes et le rôle que les chansonniers jouaient à l'époque : «Contre vents et marées, Gilles Vigneault a défendu sa langue maternelle, qu'il maîtrise admirablement bien, au point de faire vivre encore de vieux mots français de notre patrimoine, comme il a redonné vie à des personnages savoureux de son coin de pays. Nous le savons par ses chansons, ses poèmes, son œuvre» (Maisonneuve 12 à 13). Quels que soient les sentiments nationalistes de Vigneault, il est considéré, selon Maisonneuve, comme un des défenseurs de la langue française grâce à ses chansons (Maisonneuve 12 à 13). Vigneault nous rappelle l'histoire des hommes qui ont déjà vécu la lutte pour une identité québécoise (Maisonneuve 12 à 13).

Une différence entre la chanson québécoise et canadienne-anglaise, selon Edwardson et *Canuck Rock: A History of Canadian Popular Music*, est notamment le fait que les Québécois avant les Canadiens anglophones avaient pensé à utiliser la chanson comme une façon de définir leur identité nationale : «Québécois nationalists were years ahead of their English-speaking counterparts when it came to mediating a national sense of self through popular music, with folksinger-songwriters on the ground floor of a musical empowerment

that celebrated and romanticized the past while laying a blueprint for the future» (Edwardson 100). Par conséquent, pour les Québécois, la chanson est une façon de trouver leur propre voix et de créer un plan pour une identité distincte et reconnue au Canada. Edwardson précise que «Félix Leclerc and Gilles Vigneault, among others, offered audiences comfortable, sentimental, anti-modern songs that offered not only a shared sense of heritage, but, in linking the past to the present, a path to political sovereignty as a Québécois people and nation» (Edwardson 100). Enfin, une différence majeure entre le Canada anglais et le Québec en ce qui concerne la lutte pour l'identité nationale est le fait que le Canada anglais ne cherchait pas son identité à l'époque de Stan Rogers, par la division du pays, alors qu'un grand nombre de Québécois pensaient qu'un référendum était la seule façon d'atteindre cet objectif (Edwardson 100).

Deuxième partie: Les chansons nationalistes de Stan Rogers et Gilles Vigneault: la survivance culturelle

Cette deuxième partie du Chapitre 1 va consister en une présentation et une analyse des chansons de Stan Rogers dans le contexte de son époque. Stan Rogers est devenu célèbre pour sa manière de raconter l'histoire de sa société canadienne-anglaise (Gudgeon 42). Par exemple, dans sa biographie *Stan Rogers: Northwest Passage*, Chris Gudgeon démontre que Rogers avait même l'intention de chanter des chansons en français aussi :

Northwest Passage was number two in a planned five-part series, built around Fogarty's Cove, which would take him from one coast to the other. On this album, Stan looked at Western Canada. Others in the series would look at the Great Lakes, Quebec and Acadia (songs in French and English), and the Far North. Regrettably, Stan was unable to complete the last two albums in the series before he died. (Gudgeon 116)

Le thème de l'unité canadienne est ainsi présenté dans les deux exemples suivants que nous citons en entier : son chant nationaliste «Northwest Passage» (Rogers 86 à 87 t.1) et sa chanson «The Field Behind the Plow» (Rogers 88 à 89 t.2).

Northwest Passage Refrain

Ah, for just one time I would take the Northwest Passage
To find the hand of Franklin reaching for the Beaufort Sea;
Tracing one warm line through a land so wild and savage
And make a Northwest Passage to the sea.

Westward from the Davis Strait 'tis there 'twas said to lie
The sea route to the Orient for which so many died;
Seeking gold and glory, leaving weathered, broken bones
And a long-forgotten lonely cairn of stones.

Refrain

Three centuries thereafter, I take passage overland
In the footsteps of brave Kelso, where his "sea of flowers" began

Watching cities rise before me, then behind me sink again
This tardiest explorer, driving hard across the plain.

Refrain

And through the night, behind the wheel, the mileage clicking west
I think upon Mackenzie, David Thompson and the rest
Who cracked the mountain ramparts and did show a path for me
To race the roaring Fraser to the sea.

Refrain

How then am I so different from the first men through this way?
Like them, I left a settled life, I threw it all away.
To seek a Northwest Passage at the call of many men
To find there but the road back home again.

Refrain

(Rogers 86 à 87 t.1)

D'abord, «Northwest Passage» est l'exemple d'une de ces chansons dans lesquelles Rogers dépeint pour l'auditeur la fondation de l'Amérique du Nord par les explorateurs du passage du Nord-Ouest (Rogers 86 à 87 t.1). Selon Joe O'Connor dans son article «Northwest Passage a Recurring Theme in Canadian Pop Culture», le passage du Nord-Ouest devient historiquement pour les écrivains anglo-canadiens une image majestueuse et magique: «... [The northwest passage is] an almost mythical stretch of water in a frozen northern land that has infected the popular imagination for almost 500 years. Explorers once looked for it. Poets have put it to verse. The Group of Seven has rendered it on canvas» (O'Connor). L'image des explorations nordiques a inspiré à son tour Stan Rogers dans cette chanson où il décrit la découverte du nord de l'Amérique (Rogers 86 à 87 t.1). Selon Donna McKinnon, dans l'article «A Land So Wide and Savage,» Rogers a reçu beaucoup d'accolades pendant ses tournées pour cette chanson qui contient non seulement les images classiques du Canada, mais aussi un grand nombre de références historiques:

Stan Rogers was so captivated by the adventurous spirit of Franklin and Canada's early explorers that he set out on a road trip west, "tracing one warm line through a land so wide and savage." A road trip, as anyone who has ever traveled cross-country can attest, is as much a journey of the mind as an accumulation of kilometres. As Rogers no doubt discovered, centuries after our emblematic explorers mapped this vast land, the 'wide' and the 'savage' still exists, if in ever diminishing quantity. (McKinnon)

Le symbole bien connu du Passage du Nord-Ouest, ajouté à son voyage vers l'ouest, renforce donc l'image du Canada comme un immense territoire et le concept d'unité des habitants de ce territoire politiquement (McKinnon). Ainsi, Rogers voulait encourager le développement d'une fierté nationaliste chez les Canadiens anglais, parce qu'une telle fierté n'existait, selon lui, qu'aux États-Unis.

Pendant l'entretien qu'il nous a accordé, Nathan Rogers a pu décrire un autre thème présent dans cette chanson de son père: la dureté du climat canadien et la nécessité de survivre: «Canadian national identity is functional upon survival and it's got a huge amount to do with survival in what is a pretty hostile environment...» (Nathan Rogers, le 1^{er} décembre 2013). Il va de soi que l'hiver est quelque chose d'important dans l'histoire du Canada et Nathan Rogers souligne comment «Northwest Passage» est une représentation complète du Canada d'autrefois (Nathan Rogers, le 1^{er} décembre 2013). Le nationalisme découle des explorateurs qui ont eu le courage de lutter pour le Canada dans des circonstances difficiles. En même temps, cette histoire est aussi tragique parce que ces hommes sont presque absents des ouvrages d'histoire du Canada. La chanson veut corriger cette omission.

Le chant nationaliste «Northwest Passage» est tiré d'un des albums les plus populaires de Rogers et Gudgeon situe bien cette chanson dans son époque: «*Northwest Passage* was recorded at London's Springfield Sound late in 1980. The album turned out to be Stan's most complete artistic achievement to date, fulfilling the promise of *Fogarty's Cove*» (Gudgeon 116). Les voyages que Stan Rogers fait à cette époque partout au Canada avec les autres membres de son groupe sont l'inspiration derrière ce projet; «As the result of much traveling in the West and North of Canada, Stan wrote, 'I had amassed a number of songs; bright souls suggested that this album become yet another 'theme album, and incorporate the Western tunes.' By the time he hit the studio, Stan was more or less ready with what he termed 'a fairly electric brew' of songs» (Gudgeon 116).

Dans «Northwest Passage a Recurring Theme in Canadian Pop Culture», O'Connor écrit que «'The one warm line we will draw across the North is an unmistakable boundary of Canada's sovereign territory'» (O'Connor). Cette fascination pour l'ouest du Canada continue dans une deuxième chanson de l'album «The field behind the Plow» de Rogers qui dépeint l'expérience des fermiers de l'Alberta et leur contribution à l'économie canadienne (Rogers 88 à 89 t.2). Dans ce cas, Rogers choisit de souligner le travail de la classe ouvrière pour mieux encourager la fierté collective et le nationalisme canadien-anglais. Il est à noter que, pour ce projet, j'entends par «la classe ouvrière» ceux qui font le travail physique, en suivant la définition fournie par Nicos Poulantzas dans «Les classes sociales» qui distingue la différence suivante entre les classes sociales selon Marx: «...En effet, toutes les fois que Marx emploie la notion de *travailleur collectif*, c'est pour l'identifier à une extension de la

classe ouvrière elle-même, du travailleur productif» (Poulantzas 29). Voici la chanson «The Field Behind the Plow» en entier :

The Field Behind the Plow

Watch the field behind the plow turn to straight, dark rows
Feel the trickle in your clothes, blow the dust cake from your nose
Hear the tractor's steady roar, Oh you can't stop now
There's a quarter section more or less to go
And it figures that the rain keeps its own sweet time
You can watch it come for miles, but you guess you've got a while
So ease the throttle out a hair, every rod's a gain
And there's victory in every quarter mile.

Poor old Kuzyk down the road
The heartache, hail and hoppers brought him down
He gave it up and went to town
And Emmett Pierce the other day
Took a heart attack and died at forty two
You could see it coming on 'cause he worked as hard as you.

In an hour, maybe more, you'll be wet clear through
The air is cooler now, pull you hat brim further down
And watch the field behind the plow turn to straight dark rows
Put another season's promise in the ground.

And if the harvest's any good
The money just might cover all the loans
You've mortgaged all you own
Buy the kids a winter coat
Take the wife back east for Christmas if you can
All summer she hangs on when you're so tied to the land.

For the good times come and go, but at least there's rain
So this won't be barren ground when September rolls around
So watch the field behind the plow turn to straight dark rows
Put another season's promise in the ground
Watch the field behind the plow turn to straight dark rows
Put another season's promise in the ground.

(Rogers 88 à 89 t.2)

Dans l'entretien avec Nathan Rogers, celui-ci commente le rôle des travailleurs aux yeux de Stan: «[he] had a huge respect for that group of people because that's where he came from» (Nathan Rogers, le 1^{er} décembre). Les origines modestes de Rogers se reflètent d'ailleurs dans ses chansons, parce qu'il est né dans une famille de la classe ouvrière qui mettait en valeur le travail dévoué et la survivance de la famille. Nathan Rogers raconte la pauvreté dans laquelle Stan est né:

Well Stan grew up in pretty meager surroundings. I actually have a picture at home of my Dad's...I think it's his ninth Christmas it seems to me...and I have a picture from that Christmas... and Garnet's 3 in the picture...and Garnet actually when he gave me this picture, he actually said ' you know that was the year... for Christmas that year we got a roof over our head' and he wasn't actually exaggerating...That year was the year that my grandfather who was a carpenter and brick layer by trade. That was the year that he finally had enough money and raw material that he had salvaged from other places... he and my grandmother to actually physically put a roof on their head that wasn't the sheeted tarpaulin. (Nathan Rogers, le 1^{er} décembre)

Cette image d'une famille pauvre est pertinente parce que ce thème se trouve partout dans les paroles des chansons de Rogers, comme «The Field Behind the Plow» que nous considérons ici et où il définit le nationalisme de l'ouvrier de la terre par ses contributions à l'économie (Rogers 88 à 89 t.2). Dans cette chanson, le fermier travaille sans jamais s'arrêter (Rogers 88 à 89 t.2). Gudgeon ajoute certains détails sur ce qui a inspiré cette chanson et note comment Rogers admire ceux qui font un sacrifice physique ou émotif pour le bien-être de la société canadienne:

Very early one morning, driving across the Prairies, Stan saw a farmer working his field. That moment inspired this song, which many consider the definitive statement about Canadian wheat farmers. These kinds of every-day heroes were the mainstay of Stan's artistry because, as he told CBC Radio in Calgary in an interview weeks before his death, he likes anybody who puts themselves on the line. (Gudgeon 161)

Dans le chapitre 3, j'examinerai plus en détail comment Rogers définit le nationalisme canadien-anglais par l'histoire de cette classe ouvrière. Nous verrons que cette chanson est tragique, et que Stan Rogers souligne un aspect du nationalisme canadien: l'humilité. Pour l'instant, jetons un coup d'œil sur le travail de Gilles Vigneault.

Troisième partie: Les chansons nationalistes de Gilles Vigneault: La survivance culturelle

Dans cette troisième partie du chapitre 1, nous allons montrer comment les chansons «Les gens de mon pays», (Vigneault 217 à 220 t.1) «Gens du pays» (Vigneault 401 à 402 t.2) et «I went to the market» de Gilles Vigneault révèlent la montée du nationalisme québécois pendant les années 1970 et 1980 (Vigneault 25 à 29 t.3). Avant de discuter ces deux chansons en grand détail, il faut souligner que les origines stylistiques de la chanson québécoise viennent de la France, selon l'article «Le territoire de la chanson québécoise» de Gilles Perron:

Ce qui constitue le vecteur principal de l'identité québécoise, autour duquel se greffe tout ce qui en fait la culture, c'est l'usage d'une langue commune: le français. Cette langue, que le Québec a en partage avec la France, est aussi celle de tous les francophones d'Europe, d'Amérique, d'Afrique ou même parfois d'Asie, mais elle s'exprime en chaque lieu dans ses propres couleurs. (Perron 49)

C'est-à-dire qu'au Québec la langue, la chanson, la littérature et leurs auditoires sont tous connectés et forment une culture unique (Perron 49). Dans «The Politics of Remembrance in Irish and Quebec Nationalism», Garth Stevenson caractérise l'époque où Vigneault commence à écrire comme une période politique au Québec, qui voit le renouveau des institutions québécoises pour réaffirmer l'identité nationale:

The glorification of the Quiet Revolution, and the denigration of the Duplessis era as *la grande noirceur*, arose originally from the electoral propaganda of the Liberal party, which had defeated Duplessis' party, the Union nationale, in 1960. By the 1970s, when the Parti Québécois replaced the Union nationale as the major alternative to the Liberals, this interpretation had become part of a consensual ideology that few dared to challenge, propagated by books, conferences, and the media, proclaimed by virtually all mainstream politicians, and taught to rapidly growing numbers of students in Quebec's universities. (Stevenson 922)

Vigneault écrit donc au cours d'une époque où le Québec affirme la nécessité de préserver sa culture par le biais de l'art et de ses propres institutions (Stevenson 922). Dans un entretien accordé à Pierre Maisonneuve dans *Vigneault: Un pays intérieur*, Vigneault propose que son rôle comme chansonnier fût de préserver l'histoire du Québec: «On donne effectivement à ces gens que l'on nomme, le plus fortement qu'on peut, une espèce de petite immortalité relative, qui en vaut bien d'autres. C'est l'âme qui, de l'au-delà, poursuit son chemin» (Maisonneuve 129). Effectivement, Vigneault reflète la possibilité de rendre immortels certains récits populaires parce que la chanson est accessible aux membres de la société au sens large.

Un thème fréquent dans la chanson de Vigneault est sa crainte de la disparition de la culture québécoise. Ceci est le cas avec sa chanson «Les gens de mon pays», où il nous présente plusieurs images culturelles:

Les gens de mon pays

Les gens de mon pays
Ce sont gens de paroles
Et gens de causerie
Qui parlent pour s'entendre
Et parlent pour parler
Il faut les écouter
C'est parfois vérité
Et c'est parfois mensonge
Mais la plupart du temps
C'est le bonheur qui dit
Comme il faudrait de temps
Pour saisir le bonheur
À travers la misère
Emmaillée au plaisir
Tant d'en rêver tout haut
Que d'en parler à l'aise

Parlant de mon pays

Je vous entends parler
Et j'en ai danse aux pieds
Et musique aux oreilles
Et du loin au plus loin
De ce neigeux désert
Où vous vous entêtez
À jeter des villages
Je vous répéterai
Vos parlers et vos direz
Vos propos et parlures
Jusqu'à perdre mon nom
Ô voix tant écoutées
Pour qu'il ne reste plus
De moi-même qu'un peu
De votre écho sonore

Je vous entends jaser
Sur les perrons des portes
Et de chaque côté
Des cléons des clôtures
Je vous entends chanter
Dans ma demi-saison
Votre trop court été
Et mon hiver si long
Je vous entends rêver
Dans les soirs de doux temps
Il est question de vents
De vente et de gréments
De labours à finir
D'espoirs et de récolte
D'amour et du voisin
Qui veut marier sa fille

Voix noires et voix durcies
D'écorce et de cordage
Voix des pays plain-chant
Et voix des amoureux
Douce voix attendries
Des amours de village
Voix des beaux airs anciens
Dont on s'ennuie en ville
Piaileries d'écoles
Et palabres et sparages
Magasin général

Et restaurant du coin
Les ponts les quais, les gares
Tous vos cris maritimes
Atteignent ma fenêtre
Et m'arrachent l'oreille

Est-ce vous que j'appelle
Ou vous qui m'appelez
Langage de mon père
Et patois dix-septième?
Vous me faites voyage
Mal et mélancolie
Vous me faites plaisir
Et sagesse et folie
Il n'est coin de la terre
Où je ne vous entende
Il n'est coin de ma vie
À l'abri de vos bruits
Il n'est chanson de moi
Qui ne soit toute faite
Avec vos mots vos pas
Avec votre musique

Je vous entends rêver
Douce comme rivière
Je vous entends claquer
Comme voile du large
Je vous entends gronder
Comme chute en montagne
Je vous entends rouler
Comme baril de poudre
Je vous entends monter
Comme grain de quatre heures
Je vous entends cogner
Comme mer en falaise
Je vous entends passer
Comme glace en débâcle
Je vous entends demain
Parler de liberté
(Vigneault 217 à 220 t.1)

Ce thème est frappant et il est le produit non seulement des opinions politiques de Vigneault lui-même, mais aussi du climat politique dans cette province. Alexander Brady dans «The Meaning of Canadian Nationalism» met en évidence la division linguistique dans cette société, et souligne les raisons pour lesquelles les souverainistes défendent leurs options politiques:

French Canadian nationalism has reflected two major strains of thought not always clearly disentangled: the separatist and non-separatist. The separatists, who hitherto have represented never more than an unimportant minority, would divorce the French of Quebec from the rest of Canada. They summarily reject the notion of a pan-Canadian nationality in which the French are participants, and see the cultural integrity of their community only in political independence. The non-separatists, although differing widely among themselves, represent the creed that has traditionally won most allegiance over the French Canadian mind. They are not out to destroy Confederation but to adapt its framework and laws in order to secure the survival of French culture as a distinct and living organism within Canada's body politic. Their basic belief is that their cultural nationality may with wise safeguards [sic] endure indefinitely as a special entity in the federal state. (Brady 353 à 354)

Ce thème, développé ici par Brady, de la division entre les membres de la société où évolue Vigneault est une interprétation frappante quand on considère le besoin, selon lui, d'unifier autour de certains thèmes communs tous les Québécois (Brady 353 à 354). Une façon de réaliser cette unité est d'écrire un chant national qui représenterait le peuple du Québec et en même temps préserverait ses traditions. Dès la fondation du Québec, les habitants avaient leurs propres institutions qui sont devenues un aspect d'eux-mêmes et de leur identité.

Gilles Vigneault affirme que le Québec n'a pas encore d'identité nationale concrète, même si par leur histoire commune les Québécois sont généralement des «Gens du pays» (Sermonte 68).

Gens du pays

Gens du pays, c'est votre tour
De vous laisser parler d'amour.
Gens du pays, c'est votre tour
De vous laisser parler d'amour.

Le temps que l'on prend pour dire *je t'aime*,
C'est le seul qui reste au bout de nos jours.
Les vœux que l'on fait, les fleurs que l'on sème,
Chacun les récolte en soi-même
Aux beaux jardins du temps qui court.

Gens du pays, c'est votre tour
De vous laisser parler d'amour.
Gens du pays, c'est votre tour
De vous laisser parler d'amour.

Le temps de s'aimer, le jour de le dire,
Fond comme la neige aux doigts du printemps.
Fêtons de nos joies, fêtons de nos rires
Ces yeux où nos regards se mirent...
C'est demain que j'avais vingt ans.

Gens du pays, c'est votre tour
De vous laisser parler d'amour.
Gens du pays, c'est votre tour
De vous laisser parler d'amour.

Le ruisseau des jours aujourd'hui s'arrête
Et forme un étang où chacun peut voir
Comme en un miroir l'amour qu'il reflète
Pour ces cœurs à qui je souhaite
Le temps de vivre nos espoirs.

Gens du pays, c'est votre tour
De vous laisser parler d'amour.
Gens du pays, c'est votre tour
De vous laisser parler d'amour.

(Vigneault 401 à 402 t.2)

Dans le contexte de l'époque, cette chanson propose une façon pacifique de changer le Québec, celle de l'amour, au lieu de la violence (Vigneault 401 à 402 t.2). Vigneault

développe ce thème dès les premières paroles: «Le temps que l'on prend pour se dire: je t'aime/C'est le seul qui reste au bout de nos jours» (Vigneault 401 à 402 t.2). Il nous offre l'idée de semer les graines de cette culture, c'est-à-dire de traiter ce problème culturel comme une moisson afin de nourrir l'avenir de la prochaine génération. De plus, le chansonnier assigne la responsabilité de protéger la culture québécoise aux Québécois du présent et du futur: «Gens du pays c'est votre tour/De vous laisser parler d'amour» (Vigneault 401 à 402 t.2). Enfin, Vigneault crée l'image d'un flambeau qui doit être passé d'une génération à l'autre pour préserver l'existence de la société francophone sur le continent.

I went to the market

I went to the market
Mon p'tit panier sous mon bras
I went to the market
Mon p'tit panier sous mon bras
The first girl I met
C'est la fille d'un avocat.

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

The first girl I met
C'est la fille d'un avocat
The first girl I met
C'est la fille d'un avocat
She said: What have you got
Dans ce beau p'tit panier-là?

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

She said: What have you got
Dans ce beau p'tit panier-là?
She said: What have you got
Dans ce beau p'tit panier-là?
I have got some eggs
N'en achèteriez-vous pas?

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

I have got some eggs
N'en achèteriez-vous pas?
I have got some eggs
N'en achèteriez-vous pas?
I'll taken two dozens
P'is l'bonhomme te paiera ça.

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

I'll taken two dozens
P'is l'bonhomme te paiera ça
I'll taken two dozens
P'is l'bonhomme te paiera ça
I gave her two dozens
Mais l'bonhomme y payait pas.

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

I gave her two dozens
Mais l'bonhomme i'payait pas
I gave her two dozens
Mais l'bonhomme i' payait pas
Such is the business
Avec la fille d'un avocat.

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

Such is the business
Avec la fille d'un avocat
Such is the business
Avec la fille d'un avocat
But she hatched my eggs
Elle a fait tout couver ça.

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

But she hatched my eggs
Elle a fait tout couver ça
But she hatched my eggs
Elle a fait tout couver ça
Should have seen the chickens
Qui sont sortis de d'là.

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

Should have seen the chickens
Qui sont sortis de d'là
Should have seen the chickens
Qui sont sortis de d'là
To collect my money
Ils ont fondé un syndicat.

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

To collect my money
Ils ont fondé un syndicat
To collect my money
Ils ont fondé un syndicat
And they fly like ducks
Pis i' parlent comme des avocats.

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

And they fly like ducks
Pis i' parlent comme des avocats
And they fly like ducks
Pis i' parlent comme des avocats
When they flew over the barn
Me reconnaissez-vous pas?

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

When they flew over the barn
Me reconnaissez-vous pas?
When they flew over the barn
Me reconnaissez-vous pas?

I took you to the market
Mon p'tit panier sous mon bras

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

I took you to the market
Mon p'tit panier sous mon bras
I took you to the market
Mon p'tit panier sous mon bras
Comment vous me r'connaissez pas?
Oh! ben... sacrement!
Ah! pis vous comprenez pas c'que j'dis, en plus...
I go and get my gun
J'en vise un pis je l'abats.

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

I go and get my gun
J'en vise un pis je l'abats
I go and get my gun
J'en vise un pis je l'abats
And just before he died
Il a l'temps d'm'dire tout bas.

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

And just before he died
Il a l'temps de m'dire tout bas
And just before he died
Il a l'temps de m'dire tout bas
I must speak english
À partir de c't'hauteur-là.

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

I must speak english
À partir de c't'hauteur-là
I must speak english
À partir de c't'hauteur-là

Un canard, même à l'orange
Ça fait pas tout un gros r'pas.

I love you vous n'm'entendez guère
I love you vous ne m'entendez pas.

Un canard, même à l'orange
Ça fait pas tout un gros r'pas
Un canard, même à l'orange
Ça fait pas tout un gros r'pas
Never seen the girl again
J'pense que j'la marierai pas.

I love you, c'est d'valeur qu'a' m'comprenne guère
I love you, c'est d'valeur qu'a' m'comprenne pas.
(Vigneault 25 à 29 t.3)

Vigneault fait aussi référence à la communauté québécoise et à sa lutte pour l'identité nationale pendant les années 1960 et 1980 dans sa chanson folklorique «I went to the Market» (Vigneault 25 à 29 t.3). Dans son article «Français international, français québécois ou joual : Quelle langue parlent donc les Québécois?», Claude Verreault discute comment une langue est une représentation clé d'une société parce que ses membres doivent accepter un certain type de code pour pouvoir communiquer entre eux: «Pour qu'elle puisse fonctionner, une langue doit obéir à un certain nombre de conventions au sein de la communauté qui s'exprime à travers elle; en d'autres termes, une langue constitue un code, c'est-à-dire un système de signes organisés à différents niveaux (phonologique, grammatical, lexical, etc.)» (Verreault 120). Ces codes sont si distincts qu'ils changent l'association entre une personne et son propre monde: «Une langue, c'est aussi le moyen dont dispose chaque communauté particulière pour exprimer son expérience, sa vision du monde. Ainsi, le code dont dispose un francophone n'est pas le même que celui dont dispose un anglophone ou un

hispanophone» (Verreault 121). Ainsi Vigneault caractérise la langue française chez les Québécois comme un code unique et distinct qui détermine leur identité collective. Dans la chanson «I Went to the Market», il réaffirme la nécessité d'unifier les Québécois pour renforcer une identité nationale basée sur le type de français qu'ils parlent (Vigneault 25 à 29 t.3). Ainsi, dans son article «Le français au Québec: Représentation et conséquences pédagogiques», Monique Nemni se demande si l'identité québécoise pose un problème de territoire géographique: «Le français québécois, comme le français acadien, serait alors une variété *régionale* d'une variété nationale de ces français multiples dont certains souhaitent l'avènement» (Nemni 153). Juste avant l'époque politique où Vigneault écrit la chanson «I went to the Market», les écrivains commencent d'ailleurs à utiliser le joul en créant des œuvres littéraires qui reflètent l'importance du dialecte québécois (Lafrenière 14 à 15). Alexandre Lafrenière note que l'emploi du joul dans la littérature québécoise a créé un mouvement politique qui continue pendant les années 1970:

Et c'est là même que la dualité littéraire/politique qui s'opère dans la conjoncture des années 1960 prend tout son sens, du moins pour les intellectuels: 1) *littéraire* (avec la lutte des langues, notamment le joul, qui est au centre de tous les débats linguistiques, et cette idée de «texte national », i.e. de construire une littérature québécoise, nationale, par nous et pour nous); et 2) *politique* (l'émergence bruyante et mouvementée du néonationalisme et toutes les manifestations qui en découlent, notamment avec les mouvements étudiants). Mais à peu près tous les écrivains «projouals » ont fini par abandonner l'idéologie du joul après un certain temps. (Lafrenière 14 à 15)

Comme Lafrenière le remarque dans cette citation, pendant les années 1970 et 1980, la dialectique québécoise du joul s'exprime aussi chez certains poètes comme Gaston Miron: «L'interprétation que Miron fait du joul chevauche tant l'aspect littéraire et politique que l'aspect social. Selon lui, ce ne sont pas les variations du vernaculaire québécois, anglicismes

inclus, qui représentent un danger d'anglicisation, mais la langue anglaise même» (Lafrenière 15). Il faut insister sur le fait que Vigneault écrit la chanson «I went to the Market» à une époque où plusieurs craignent la disparition de la langue française au contact de la langue anglaise au Canada (Vigneault 25 à 29 t.3). Il me paraît évident que cette position reflète le contact problématique entre les deux langues et la montée des sentiments souverainistes à cette époque au Québec. D'un côté, les chansons nationalistes de Stan Rogers définissent donc le nationalisme canadien-anglais par la nécessité de concevoir l'unité d'un océan à l'autre, en se souvenant de l'histoire de leur pays. Gilles Vigneault, par contre, encourage l'unité à l'intérieur du Québec en renforçant le combat pour la survie linguistique.

Pour conclure, malgré ces différences politiques les deux artistes s'inquiètent de l'oubli culturel qui frappe leurs sociétés distinctes, confirmant l'analyse de Ricœur sur la mémoire. Par une analyse des images produites par les paroles de Rogers et de Vigneault, on pourra découvrir maintenant comment leurs chansons aident à la préservation des éléments culturels de leur société. On démontrera comment un auditeur de cette époque participe à ce processus de la préservation culturelle, et par conséquent, au renforcement des identités nationales respectives.

Chapitre 2

Le chanteur folk Stan Rogers

**«Rise again! Rise again! Though your heart it be broken or life
about to end. No matter what you've lost may it be a home, a love, a
friend, like *The Mary Ellen Carter*...Rise again!»**
«The Mary Ellen Carter», Stan Rogers (Rogers 69 à 71)

Le chapitre 2 de cette thèse consistera en une analyse de la contribution de Stan Rogers à la chanson folk canadienne-anglaise. Dans ce chapitre, je mettrai en évidence comment deux de ses chansons; «Northwest passage» et «The Field Behind the Plow» sont représentatives du canon nationaliste des années 1970 et 1980 avec leurs images vives du paysage canadien (Rogers 86 à 87 t.1, 88 à 89 t.2). Pendant l'interview que j'ai faite avec le chanteur folk canadien très connu James Gordon, (Gordon «Biography») celui-ci m'a confirmé que les représentations du climat et du paysage canadien sont liées clairement, selon lui, au nationalisme canadien-anglais: «We have a very close relationship to our natural environment. It's cold, out west is cold and flat, but we have a history...Most of us are urbanized now, but it is still part of who we are to try to be dealing with the elements and responding to nature...We have a deep connection to it, whether we try to exercise that connection or not» (Gordon, le 12 novembre 2013). De la même manière, grâce aux images des paysages du Canada dans les deux chansons choisies de Stan Rogers, on accède à sa vision particulière du nationalisme. En fait, Rogers aide à la préservation de certains aspects du nationalisme canadien, parce que, comme Gordon l'explique: «If you're not making the music, you're not telling the stories, you're not preserving the culture» (Gordon, le 12 novembre 2013).

La chanson « Northwest Passage » (*Année de composition: 1981*)

La chanson «Northwest Passage» de Stan Rogers se présente au Canada comme un autre «hymne national», figurant même dans un discours de l'ancienne gouverneure générale Adrienne Clarkson (Gudgeon 116 à 118). Pour les auteurs comme Stan Rogers, le nord du Canada devient une obsession et une source d'inspiration. Selon I.S. MacLaren, le nord

représente une vision idéaliste du Canada, un imaginaire de pureté et d'unité: «This national North is stitched together by another thin line—the Northwest Passage. It serves synecdochally for the entire continental mainland and archipelago. Remote, serene, and inaccessible to most Canadians, it lies above us in latitude, in virtue, in fortitude» (MacLaren). Dans la littérature canadienne de cette époque, comme dans les paroles de Rogers, le Nord décrit aussi la possibilité d'unité complète du Canada selon le modèle fédéraliste (MacLaren). Historiquement, le titre de cette chanson réfère à la première exploration à l'Est du Canada pendant les années 1550 dans l'espoir d'y trouver des richesses et une façon simple de voyager en Orient (Sayre 121). Dans son article «Alexander Mackenzie's search for the Northwest Passage: The commercial imperatives (1789-93)», Robert Sayre discute des raisons pour lesquelles les explorateurs voulaient découvrir l'Orient:

The motives of those who took part in the expeditions were usually mixed. In addition to the prospect of profitable commercial endeavors—whether through furs, discovery of precious metals, dealings with the Spanish or a route to the Orient—many other factors could come into play: curiosity or scientific interest, imperial strategy (to contain the English and the Spanish), missionary zeal, a taste for unconstrained living or for personal glory, and the allure of Indian women. (Sayre 121)

Cependant, dans sa chanson, Rogers évoque plutôt l'époque de John Franklin qui commence par la découverte du Passage du Nord-Ouest : «Ah, for just one time I would take the Northwest Passage/ To find the hand of Franklin reaching for the Beaufort Sea» (Rogers 86 à 87 t.1). Rogers reprend dans cet extrait un thème commun dans ses chansons: l'unité des régions du continent d'une mer à l'autre (Rogers 86 à 87 t.1). Il décrit l'image de la main tendue vers l'océan (Rogers 86 à 87 t.1). Les mers qui bordent le Canada définissent son identité et créent le désir de l'unité. Ces explorateurs sont décrits par Stan Rogers comme ceux qui ont entrepris un voyage dangereux pour fonder l'Amérique du Nord: «Tracing one

warm line through a land so wild and savage/And make a Northwest Passage to the sea» (Rogers 86 à 87 t.1). Dans ces paroles, Rogers met l'accent sur le sacrifice sans limites, parce que le concept de la mort pour un pays est quelque chose d'incompréhensible pour la personne moyenne d'aujourd'hui (Rogers 86 à 87 t.1). Typiquement, une société associe l'idée du sacrifice pour son pays à la guerre, mais le fait que ces explorateurs ont voulu poser ce geste dans le seul espoir de trouver quelque chose ou de devenir riches montre que l'exploration de l'espace est une partie d'eux-mêmes. La traversée du pays est donc pour Rogers une base du nationalisme contemporain.

Quel style Rogers adopte-t-il dans cette chanson ? Dans ce cas, les paroles sont écrites dans le style imitant l'anglais ancien, à l'aide de mots comme «'tis» et «'twas» (Rogers 86 à 87 t.1). Selon Kirsti Peitsara ces expressions ont une origine britannique, surtout dans la poésie: «In the 1989 edition of the OED (under IT: A.γand 'TIS), the variant 'tis is characterized as being used “dialectally or colloquially, and to some extent in the literary language (though less now than formerly)” and “formerly common in prose, now poet., arch., dial., or colloq.”» (Peitsara 77). Indirectement, Rogers souligne les origines britanniques de la culture canadienne-anglaise et de la chanson folk (Rogers 86 à 87 t.1). Dans le contexte de l'époque où Rogers écrit « Northwest Passage,» les représentations des voyageurs français au Canada sont rares. La chanson renforce plutôt une vision fortement enracinée dans l'histoire anglaise et fédéraliste du Canada, sans connexion explicite avec le Québec.

Cela dit, les paroles de la chanson «Northwest Passage» réussissent à nuancer ce thème par la mention de l'explorateur John Davis (Mahieu et Popelard 71). L'article «'A

people of tractable conversation': A reappraisal of Davis's contribution to Arctic scholarship (1585-7)» de Marc-Antoine Mahieu et Mickaël Popelard porte sur le fait que la chanson folk est essentielle à la préservation de personnages historiques comme John Davis:

In John Davis's case, 'the suppression of memories' does not appear to be ideological and it probably does not 'operate along the lines of particular interests' either. But it can be argued that as the story of the Northwest Passage was written and re-written by historians, John Davis's important contribution to the quest for the Northwest Passage was increasingly moved to the margins of the page, if not pushed off the page altogether. (Mahieu et Popelard 71)

Dans cette citation le lecteur s'interroge sur le rôle de la chanson folk pendant cette époque (Mahieu et Popelard 71). Le fait que Rogers retrace les voyages de Davis démontre comment il voulait préserver l'existence de ces figures historiques dans sa poésie pour la prochaine génération (Rogers 86 à 87 t.1).

Stan Rogers insiste sur certaines figures historiques comme un aspect essentiel de sa conception du nationalisme dans sa chanson «Northwest Passage», ce qu'il souligne en outre par l'image du corps de Davis qui a été laissé en Amérique du Nord après sa mort (Rogers 86 à 87 t.1). Ce corps abandonné fonctionne comme la base du territoire qui deviendra le Canada du futur: «Seeking gold and glory, leaving weathered, broken bones/And a long-forgotten lonely cairn of stones» (Rogers 86 à 87 t.1). Les mots «long-forgotten» reflètent justement la peur d'être oublié et suggèrent la recherche de l'immortalité à travers l'histoire chez Rogers (Rogers 86 à 87 t.1). Pourtant, le chanteur insiste sur les conditions dangereuses dans lesquelles ces explorateurs voyageaient: «Tracing one warm line through a land so wild and savage» (Rogers 86 à 87 t.1). La «frontière chaleureuse» à laquelle Rogers fait référence est le passage que ces explorateurs forgent dans l'océan entre les couches de glace (Rogers 86 à 87 t.1). Cette lutte pour l'immortalité dans cette chanson s'effectue en deux étapes: la

richesse de l'héritage et le récit de l'histoire. Premièrement, la richesse de l'héritage est une façon de préserver l'existence de quelqu'un en obtenant des traces qui subsisteront après sa mort. En plus, la découverte du territoire assure d'être mentionnée dans les manuels d'histoire. Les explorateurs inconnus, cités par Rogers, deviennent une partie du territoire canadien de la même manière que les pierres sont ici pour rester éternellement. Par la suite, il est intéressant de voir que Rogers représente ces pierres comme seules, comme pour les explorateurs qui passent des années en bateau habitués à la solitude. En particulier, juste comme les pierres forment la base de la terre sur laquelle on fonde une société, le corps et les rêves de ces hommes sont toujours là, selon Rogers, comme les fondements de l'identité canadienne.

Dans cette chanson, Rogers raconte l'histoire de sa propre carrière dans le contexte du renouveau de la chanson folk au Canada et son exploration du nationalisme canadien dans ses textes (Rogers 86 à 87 t.1). Selon lui, tout le monde peut être un explorateur et on a beaucoup en commun avec les hommes du passé: «How then am I so different from the first men through this way?/ Like them, I left a settled life, I threw it all away» (Rogers 86 à 87 t.1). Stan Rogers occupe aussi le rôle du conteur quand il raconte l'histoire de ces explorateurs en préservant leur existence. Dans «Northwest Passage», il nous situe dans sa propre perspective du monde comme un chanteur et écrivain qui doit traverser tout le pays afin de transmettre ses sentiments nationalistes à tout le monde: «And through the night, behind the wheel, the mileage clicking west» (Rogers 86 à 87 t.1). Il faut insister sur le fait qu'on a le sentiment que Rogers représente le voyageur qui part de l'est du Canada et se dirige vers l'ouest. Il présente la perspective unique d'un chanteur qui traverse tout le pays et

qui peut transmettre aux auditeurs une perspective complète de l'ensemble du territoire canadien.

La chanson «The Field Behind the Plow» (Année de composition: 1981)

La chanson «The Field Behind the Plow» raconte plutôt l'histoire de la vie typique d'un agriculteur de l'Alberta (Rogers 88 à 89 t.2). Selon Rogers, ce travail est en voie de disparition pendant cette époque parce que les fermiers trouvent un meilleur succès économique en ville (Rogers 88 à 89 t.2). Le chanteur voit cette évolution comme tragique, parce que, selon lui, un aspect de l'identité canadienne est le rapport entre les gens et la terre. Cette chanson est une continuation de la dynamique établie entre la terre et le peuple dans la chanson «Northwest Passage» étudiée précédemment (Rogers 86 à 87 t.1). La chanson «The Field Behind the Plow» est donc une continuation de ce rapport entre les Canadiens et la terre qui leur fournit une subsistance (Rogers 88 à 89 t.2).

Cette chanson raconte l'expérience d'un fermier des années 1970 qui veut produire assez de nourriture pour assurer la survie de sa famille (Rogers 88 à 89 t.2). Dans cette deuxième moitié du chapitre 2, nous verrons que Stan Rogers construit la figure du fermier comme celle d'un héros inconnu, comme les explorateurs auxquels le chanteur fait référence dans la chanson «Northwest Passage» (Rogers 86 à 87 t.1). Selon Nathan Rogers, ce thème est né chez Rogers pendant les années 1970, au moment où il voyageait en tournée à travers le Canada :

As he started to tour more in like say the early to mid-70s he started to get out there and actually see Canada and meet Canadians, I think he found so many stories along the way that were so interesting. People that were so fascinating that were working their damn fingers to the bone just trying to get a piece of bread to put on the table...I think he saw those people as heroes. (Nathan Rogers, le 1^{er} décembre 2013)

Ainsi, Stan Rogers trouve ces portraits de Canadiens fascinants pour leur dévouement envers leur famille et pour leur travail acharné (Rogers 88-89 t.2). Le thème de l'agriculteur comme responsable de l'économie canadienne n'est pas quelque chose de nouveau (New 17). Selon W.H. New dans *Land Sliding: Imagining space, Presence and Power in Canadian Writing*, pendant les années 1970 et 1980, ce thème est populaire parce que ce genre du travail crée le fondement de la société canadienne-anglaise:

It is no surprise that major ecological movements (Greenpeace, for example) have developed in Canada, or that the nation depends for its wealth largely on natural resources, or that the tourist industry characteristically relies on images of wilderness beauty to represent local reality, or that in the 1980s one group of politicians wanted the right to own property enshrined in the national constitution. (New 17)

Pour communiquer ce message, Rogers brise les conventions qui le séparent de son auditoire en utilisant le pronom «you» (Rogers 88 à 89 t.2). Il développe ainsi l'image de la classe ouvrière qui fait la base de l'économie canadienne: «So ease the throttle out a hair, every rod's a gain/And there's victory in every quarter mile» (Rogers 88 à 89 t.2). Dans cette citation, les fermiers accomplissent une tâche importante pour le bien-être de leur famille (gagner de l'argent et produire de la nourriture) et par conséquent toutes les familles canadiennes. Rogers décrit individuellement les cinq sens quand le fermier travaille. L'auditeur de cette chanson goûte plus particulièrement «l'expérience esthétique», telle que définie par Stéphane Bastien en parlant de John Dewey:

Dans *L'art comme expérience*, Dewey résume cette position philosophique, qu'il défendait depuis longtemps, malgré ses détracteurs : « (...) l'expérience concerne l'interaction de l'organisme avec son environnement, lequel est tout à la fois humain et physique, et inclut les matériaux de la tradition et des institutions aussi bien que du cadre de vie local » (*L'art comme expérience* : 290). Par conséquent, l'expérience, toujours relationnelle, n'est pas purement mécanique, telle la collision insensible des boules dans un jeu de billard, mais bien organique, dynamique et globale, et intègre

tout autant les valeurs esthétiques et les idéaux moraux que les éléments de l'environnement physique et biologique. (Bastien 418)

Selon cette théorie, Rogers révélerait la beauté du langage par ses références au sens humain et il donnerait vie à la poésie, en parlant directement de l'expérience du fermier quand il travaille (Bastien 418). On peut définir le nationalisme canadien-anglais par la fierté de la classe ouvrière qui laboure la terre fondée par les explorateurs qui ont découvert le Passage du Nord-Ouest (Rogers 86 à 87 t.1, 88 à 89 t.2). Encore, selon les définitions fournies par Robert Campeau, Michèle Sirois, Elisabeth Rheault, et Norman Dufort dans *Individu et société: Introduction à la sociologie*, «la classe ouvrière» est composée de «fermiers, employés (bureau-ventes services) semi-spécialisés, travailleurs manuels semi-spécialisés» (Campeau *et al.* 256). En ce sens, la chanson de Rogers raconte donc l'histoire d'un membre de la classe ouvrière qui travaille sur sa terre en espérant avoir suffisamment d'argent et de récolte pour subvenir aux besoins de sa famille à l'automne. Ce texte est particulièrement intéressant à cause de sa structure sous la forme de l'histoire d'une ville: «Poor old Kuzyk down the road/The heartache, hail and hoppers brought him down He gave it up and went to town/And Emmett Pierce the other day/Took a heart attack and died at forty two/You could see it coming on 'cause he worked as hard as you» (Rogers 88 à 89 t.2). Dans ces paroles, Rogers décrit la fin d'un mode de vie spécifique. La terre a occupé la vie des agriculteurs depuis le début, mais ils choisissent maintenant des chemins différents. Ainsi Rogers présente le personnage de Kuzyk qui laisse la ferme et trouve une autre carrière en ville. Les agriculteurs comme lui abandonnent cette tradition canadienne pour gagner un emploi dans la ville à la recherche d'un peu de stabilité. Rogers idéalise l'agriculture et la vie

du fermier à cause de sa connexion au territoire comme aspect fondamentale du nationalisme canadien. La perte de la ferme est un type de mort. De plus, Rogers met l'histoire de Kuzyk au même niveau que celle d'Emmett Pierce qui travaille au point de mourir. Les lignes «You could see it coming on 'cause he worked as hard as you» démontrent comment Rogers admire le sacrifice de ces hommes pour leur pays (Rogers 88 à 89 t.2). Leurs histoires semblent vraies alors que Rogers veut préserver certaines images de la disparition de la vie rurale. Dans le contexte des théories de Paul Ricœur, (Ricœur II) décrites plus tôt dans cette thèse, Rogers préserve la mémoire des membres de la classe ouvrière dans «The Field Behind the Plow» (Rogers 88 à 89 t.2). Malgré le fait que les noms soient fictifs, le chanteur démontre l'humanité de chacun de ses personnages.

Encore une fois, il ranime le sacrifice fait non seulement par les fermiers, mais aussi par leurs familles. Ainsi, la possibilité de vivre d'une façon normale dépend de la moisson. Par exemple, Rogers affirme l'idée du sacrifice financier des familles agricoles pour la possibilité d'avoir du succès dans leur domaine de travail, avec cette référence à l'importance de la moisson pour ces familles: «And if the harvest's any good/The money just might cover all the loans» (Rogers 88 à 89 t.2). En raison du conditionnel dans ces paroles («if» et «just might»), la moisson ne produit pas de bons résultats et l'agriculteur en subira les graves conséquences (Rogers 88 à 89 t.2).

Ici Rogers révèle son parti pris contre le capitalisme canadien. Dans cette chanson, il explique comment la ferme familiale du passé est disparue, et maintenant la terre est un lieu de commerce et d'exploitation au sens négatif. Selon lui, les fermiers vivent dans un stress

constant et doivent sacrifier le temps passé avec leur famille pour s'assurer d'avoir assez d'argent pour les soutenir. L'agriculteur a donc perdu sa fonction première et est plutôt devenu un homme d'affaires qu'un père de famille. Malgré cette image tragique du fermier comme victime du capitalisme, il reste le héros de la société canadienne à cause de sa contribution à l'économie et du sacrifice qu'il fait pour faire cette contribution. En fait, Rogers présente ce personnage si hypothéqué qu'il n'y a pas d'autres options pour lui que l'endettement: «You've mortgaged all you own» (Rogers 88 à 89 t.2). Il faut insister sur le fait que ce travail crée du stress pour la famille et non seulement de la fierté. Cette chanson est en somme un commentaire sur l'économie capitaliste. C'est pourquoi la récolte a perdu son sens : elle représente pour l'agriculteur une simple entreprise liée à l'argent et le stress constant de gagner autant d'argent que l'année précédente pour soutenir la famille et acheter les vêtements pour ses enfants: «Buy the kids a winter coat» (Rogers 88 à 89 t.2). Quant à son épouse, son bonheur dépend du succès de la récolte parce qu'elle ne peut pas aller voir sa famille autrement: «Take the wife back east for Christmas if you can/All summer she hangs on when you're so tied to the land» (Rogers 88 à 89 t.2). Ici Rogers insiste sur les rôles traditionnels pour les hommes et les femmes. Il décrit l'épouse sans aucun prénom, mais par sa position dans sa vie: «the wife» (Rogers 88 à 89 t.2). Cette dynamique de l'homme qui travaille fort pour gagner de l'argent pour sa famille tandis que sa femme s'occupe de la maison et des enfants décrit les rôles sexuels traditionnels dans la famille nucléaire.

De plus, cette inquiétude à propos de la terre est une idée clé dans la littérature canadienne-anglaise. Selon W.H. New, elle fonctionne comme une métaphore pour une société classiste: «All might speak in land-based metaphors-about their place in the world-

and in this way express their satisfaction or dissatisfaction with the established system of authority» (New 6 à 7). Quand on considère la perspective de Rogers sur l'unité canadienne, on comprend mieux son choix d'un fermier albertain pour représenter la classe ouvrière (Rogers 88 à 89 t.2). Enfin, l'image de l'agriculteur est très intéressante comme choix. Pour Rogers, la ferme est une représentation parfaite des classes sociales et du capitalisme au Canada. Selon lui, les agriculteurs sont ceux qui travaillent le plus fort pour le moins d'argent, alors qu'ils fournissent les ressources essentielles comme la nourriture pour tout le monde. Dans une société canadienne idéale, ces membres de la classe ouvrière verraient leur rôle comme noble et ne lutteraient pas contre un système capitaliste ou contre les rôles traditionnels.

Lors de mon interview avec Nathan Rogers, celui-ci a réaffirmé que la figure de quelqu'un qui travaille sans arrêt est une image dont les Canadiens anglais se sentent proches: «There is this constant detachment between his home life and his work...he is working so much...It is such a huge functional part of who he is as a person; his work. It draws him away from his time with his family and I think everyone can relate to that...After the work's done you can finally get some time with your family» (Rogers, le 1^{er} décembre 2013). Stan Rogers souligne ce thème partout dans la chanson étudiée par la répétition de la phrase «Put another season's promise in the ground»; une parole qui reflète la fragilité de la classe ouvrière dans la société canadienne (Rogers 88 à 89 t.2). Dans ce texte, Rogers crée l'image du fermier comme martyr pour la société canadienne. Le mouvement des agriculteurs vers la ville pour une vie de certitude et un revenu stable reflète ce qu'il voit en 1970 comme un grave problème : la disparition des aspects culturels fondamentaux de sa société (Rogers 88 à

89 t.2). Enfin, cette chanson démontre l'importance pour Stan Rogers de ne pas oublier les sacrifices de la classe ouvrière pour le bien-être de la société canadienne dans son ensemble.

Rogers discute en outre comment la terre est une partie du corps de l'agriculteur jusque dans son visage: «Watch the field behind the plow turn to straight, dark rows/Feel the trickle in your clothes, blow the dust cake from your nose» (Rogers 88 à 89 t.2). Selon New, le rapport entre la culture canadienne et la terre est typique: «Canadians, of course, have long thought of themselves in connection with the land. As scores of writings indicate, they are fascinated by distance and scenery, park and farm, property and region, river system and mountain range, 'cottage country,'...» (New 17). La chanson de Rogers devient celle de l'endurance, parce que, malgré le climat dans lequel le fermier travaille, il doit continuer. La pluie change le processus de son travail (Rogers 88 à 89 t.2). Dans la chanson le fermier doit s'arrêter un bref instant avant de continuer son travail: «In an hour, maybe more, you'll be wet clear through/The air is cooler now, pull your hat brim further down» (Rogers 88 à 89 t.2). Le refus du personnage principal produit une sorte de respect chez l'auditeur parce que le fermier s'arrête seulement un instant pour ajuster son chapeau. Enfin, malgré le froid il continue ce sacrifice psychique mental de son temps pour s'assurer que la récolte sera prospère.

Selon Ian Angus, dans «Le paradoxe de l'identité culturelle au Canada anglais,» l'identité nationale canadienne est problématique en comparaison avec celle du Québec: «Le Canada anglais a seulement une conscience minimale de lui-même, conscience qui s'est éveillée récemment quand se sont radicalisées les politiques d'affirmation québécoise et autochtone» (Angus 144). Pourtant, dans cette chanson, Rogers nous propose une façon de

distinguer l'identité nationale canadienne-anglaise comme celle d'un peuple qui travaille sans cesse, comme pour ces travailleurs qui ne peuvent pas s'arrêter avant de compléter leur tâche: «Hear the tractor's steady roar, Oh you can't stop now/There's a quarter section more or less to go» (Rogers 88 à 89 t.2). Ainsi, en écoutant cette chanson, on a l'impression d'être vraiment sur le tracteur avec le personnage de Kuszyk, de vivre la vérité de son existence et de ce travail difficile. De la même façon, la pluie est quelque chose de temporaire, parce qu'elle anticipe les résultats positifs du futur: «For the good times come and go, but at least there's rain/So this won't be barren ground when September rolls around» (Rogers 88 à 89 t.2). La nature a sa propre chronologie, qui est différente de la temporalité humaine. L'être humain doit combattre son inquiétude à propos des processus naturels qui suivent leur propre rythme. Il y a cette tension entre le fermier et la nature dans laquelle il travaille.

En conclusion, il faut se demander quelle est la différence entre l'histoire et la mémoire. Dans «The Politics of Remembrance in Irish and Quebec Nationalism», Garth Stevenson démontre la différence entre ces deux notions parce que, selon lui, la mémoire est une façon plus efficace de représenter l'histoire de l'être humain (Stevenson 904). Il explique, en parlant de Pierre Nora, qu'en tant qu'êtres humains, on a une expérience individuelle des événements (Stevenson 904). Par l'analyse de ces souvenirs, on découvre des perspectives différentes sur les faits historiques: «Pierre Nora, in his ambitious work on memory and history in France, distinguishes memory from history by suggesting that "Memory is an absolute, while history is always relative"» (Stevenson 904). Stan Rogers nous présente ce qu'on appelle «la mémoire historique» (Stevenson 904). Les chansons étudiées sont une combinaison de deux façons efficaces de raconter l'histoire du Canada et par conséquent

elles construisent les formes du nationalisme: «There is a close reciprocal relationship between nationalism and historical memory. Most modern students of nationalism agree that a nation is an artifact of the human imagination rather than an objective biological fact.» (Anderson, 1983) It exists because people believe that it exists and wish it to continue» (Stevenson 903). Enfin, l'analyse du lien entre la mémoire historique et la chanson folk de Stan Rogers démontre comment les chanteurs comme lui se voient comme les gardiens de l'histoire canadienne.

Chapitre 3

Le chansonnier Gilles Vigneault

**«Je chante pour ne pas mourir» - Gilles Vigneault,
(Québec-Presses 26 [33] «Gilles Vigneault et le pays intérieur»).**

Chansonnier très connu, Gilles Vigneault devient une de ces voix fortes du mouvement nationaliste et selon Daniel Loiselle dans «Musique et poésie dans l'œuvre récente de Gilles Vigneault», sa voix présente un mélange stylistique distinct : «que sa musique soit traditionnelle, qu'elle soit contemporaine, l'impression qu'elle crée sur l'auditeur demeure une impression de soulèvement» (Loiselle 30). Dans ce chapitre, une analyse de ces choix stylistiques démontrera comment Vigneault aime encourager la préservation des traditions culturelles et musicales, puisqu'elles sont à la base du nationalisme identitaire.

Pour mieux cerner cette analyse de l'œuvre de Gilles Vigneault, je me propose de travailler sur trois chansons représentatives de la veine nationaliste entre 1960 et 1980 au Québec. Premièrement, la chanson «Les gens de mon pays» (1960) représente bien le développement d'une voix nationaliste dans l'œuvre de Vigneault (Vigneault 217-220 t.1). Les références explicites à la survie culturelle du Québec et à la souveraineté démontent comment l'artiste cherche à influencer sa société politiquement. Dix ans plus tard, cette vision nationaliste est reprise dans l'hymne nationaliste «Gens du pays» où on entend la poésie de Vigneault et reconnaît les métaphores qui semblent représenter l'urgence d'un changement politique au Québec (Vigneault 217-220 t.2). Enfin, le texte de «I went to the market» permet de mieux comprendre la tradition musicale qui inspire le nationalisme de Vigneault (Bellemare 2).

Contexte historique des chansons nationalistes de Gilles Vigneault

Au tournant des années 1970, les Québécois renforcent le statut de la langue française, comme élément central du nationalisme (Mallet 50). Cette emphase sur la langue distingue radicalement le nationalisme de Stan Rogers de celui de Gilles Vigneault. Le

gouvernement québécois vient tout juste de tenter d'adopter des lois pour protéger le français, ce que décrit Pascal Mallet dans son livre de 1980 *Le Québec, pour quoi faire?* où il affirme que «[l]a loi 22 sur la langue, qui en juillet 1974 avait succédé au timide projet de loi 63 du gouvernement de la conservatrice Union nationale et fait du français la langue officielle du Québec» (Mallet 50). À cause des changements politiques majeurs pendant cette époque, l'art devient, selon Robert Giroux, une façon pour le citoyen québécois de s'exprimer pour ou contre la direction dans laquelle la société s'engage parce que «Le corpus de la chanson et sa fonction idéologiques changent selon les groupes sociaux qui la fabriquent et selon les époques» (Giroux 9). Enfin, la chanson nationaliste est un choix naturel pour examiner l'impact de ces changements sur la société québécoise et les points de vue politiques des citoyens, notamment dans les mois qui précèdent le référendum de 1980 sur la souveraineté (*id.*).

Luc Loignon souligne, dans *Nationalisme, pour qui?*, qu'une tension se développe entre deux hommes politiques influents pendant cette période où «René Lévesque et Claude Ryan se disputent le match du OUI et du NON. Ils animent le débat visant à vendre aux Québécois les avantages de leur option respective» (Loignon I). Cette choix entre le «oui» ou le «non» semble simple, mais il soulève des questions profondes sur l'identité nationale québécoise (*id.*). Le site web «À la prochaine fois» de Société Radio-Canada raconte les faits entourant le référendum du 20 mai 1980 : le gouvernement du Québec pose alors la question de la souveraineté avec des conditions particulières(Société Radio-Canada). S'ils votent «oui,» les Québécois pourraient établir un pays indépendant qui représenterait leur

culture, mais garderait son association économique avec le reste du Canada (Société Radio-Canada). Voici le texte de la question posée :

Le gouvernement du Québec a fait connaître sa proposition d'en arriver, avec le reste Canada, à une nouvelle entente fondée sur le principe de l'égalité des peuples : cette entente permettrait au Québec d'acquérir le pouvoir exclusif de faire ses lois, de percevoir ses impôts et d'établir ses relations extérieures, ce qui est la souveraineté et en même temps, de maintenir avec le Canada une association économique comportant l'utilisation de la même monnaie ; aucun changement de statut politique résultant de ces négociations ne sera réalisé sans l'accord de la population lors d'un autre référendum ; en conséquence, accordez-vous au gouvernement du Québec le mandat de négocier l'entente proposée entre le Québec et le Canada? (Société Radio-Canada)

Une majorité de Québécois rejettent cette option, un choix choquant pour le mouvement souverainiste et bien sûr René Lévesque (Société Radio-Canada). Malgré ce résultat, les événements politiques qui précèdent cette décision inspirent tout un mouvement culturel au Québec chez les chansonniers, mouvement auquel Gilles Vigneault participe pleinement.

Le mouvement de culture orale, dont Gilles Vigneault fait partie, l'inspire à écrire des chansons au sujet de sa culture et à l'appui du nationalisme identitaire. Dans *La démocratie à l'épreuve: Nationalisme, populisme, ethnicité*, Michel Wieviorka établit que l'oralité est essentielle pour la préservation de la mémoire culturelle:

Dans les sociétés traditionnelles, à culture orale, mémoire et histoire se confondent. Mais à partir du moment où nous considérons les sociétés modernes, avec leur culture de l'écrit, puis leurs moyens électroniques, nous devons reconnaître qu'histoire et mémoire constituent deux modalités relativement distinctes de rapport au passé. (Wieviorka 145)

Dans ses textes, Vigneault s'inquiète de savoir si la prochaine génération au Québec continuera la lutte pour la souveraineté, comme on le verra maintenant dans les chansons «Les gens de mon pays» (Vigneault 217 à 220 t.1), «Gens du pays» (Vigneault 401 à 402 t.2) et «I went to the market», retenues pour notre étude (Vigneault 25 à 29 t.3). On peut proposer

une étude de ces chansons inspirée par les recherches sur la théorie des classes, parce que ces questions sociales animent toute la période des années 1960 à 1980. Dans *Introduction à la théorie littéraire*, Robert F. Barsky précise le lien entre la littérature et les classes sociales:

La théorie littéraire marxiste connaît trois applications principales: la première consiste à intégrer les œuvres littéraires au domaine idéologique; la deuxième vise à éliminer les distinctions traditionnelles entre Grande Littérature et littérature populaire. Enfin, la théorie marxiste s'efforce aussi de relier la littérature (de même que l'ensemble de la production culturelle) aux conditions historiques et socio-économiques entourant sa production et sa réception (Barsky 70).

Gilles Vigneault lui-même affirme que les paroles de ses chansons forment le tissu de la société québécoise, parce qu'elles sont directement liées au développement du nationalisme et au renforcement de l'identité nationale pendant cette période (*id.*). Dans «Gilles Vigneault et le pays intérieur», article paru le 9 septembre 1973, Vigneault réaffirme que l'identité québécoise est fortement liée à la chanson: «Le pays est donc en chanson de nous. Là commence l'équilibre du monde, là commencent toutes les indépendances, là retournent tous les espoirs déçus ou accomplis. Là vit réellement celui qui réclame le changement de la société» (*Québec-Presse* 26 [33] «Gilles Vigneault et le pays intérieur»). De ce fait, les Québécois cherchent une façon de se trouver eux-mêmes et d'affirmer leurs aspirations nationalistes concrètement. Pourtant, dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur démontre comment une communauté cherche des représentations d'elle-même en vue de préserver une culture commune:

Reste seulement à étendre le privilège de la réflexion de l'instant à la durée; il suffit de considérer la mémoire comme l'expansion rétrospective de la réflexion aussi loin qu'elle peut s'étendre dans le passé; à la faveur de cette mutation de la réflexion en mémoire, la « mêmété avec soi-même » peut être dite s'étendre à travers le temps. (Ricœur 151)

Dans ce contexte, le nationalisme qui s'exprime chez Vigneault brise les frontières de classes pour représenter l'ensemble des groupes dans la société. En même temps, la chanson québécoise se présente comme un corpus distinct de celui du Canada anglophone, même si les approches sont assez semblables.

Dans les prochaines pages, la littérature sera vue comme un produit culturel qui dépend de l'état social d'une époque: «Enfin, la théorie marxiste s'efforce aussi de relier la littérature (de même que l'ensemble de la production culturelle) aux conditions historiques et socio-économiques entourant sa production et sa réception» (Barsky 70). Nous verrons que l'œuvre de Vigneault est pleinement inscrite dans les débats sociopolitiques du Québec des années 1960-1980.

La chanson « Les gens de mon pays » (Année de lancement 1965)

La chanson «Les gens de mon pays» montre bien comment, chez Vigneault, le mot «pays» comporte deux sens: un premier sens associé à la nation et un deuxième associé au territoire (Vigneault 217 à 220 t.1). Ces deux sens constituent la base du nationalisme identitaire. Dans «Musique et poésie dans l'œuvre récente de Gilles Vigneault», Daniel Loiselle explique comment «Les gens de mon pays» est considérée comme une chanson nationaliste, malgré son caractère controversé (Loiselle 81). À cause de son contenu, elle a été interdite à la radio:

Il fut un temps, lors des événements d'octobre 70, où certaines chansons de Vigneault comme Mon pays ou les Gens de mon pays furent censurées, bannies des postes de radio et de télévision au Québec et au Canada. Le contexte social et politique de l'époque avait amené quelques personnes à reconnaître ces chansons comme trop engagées, trop nationalistes, donc trop provocatrices pour être diffusées dans le grand public. (Loiselle 81)

Cette chanson est le produit de son époque et reflète les tensions politiques qui sont vives au Québec entre les années 1960 et 1980 (Loignon *Introduction* I). C'est pourquoi il faut examiner ce texte comme un exemple de la présence du nationalisme identitaire dans l'œuvre de Vigneault à cette époque.

Dans la chanson «Les gens de mon pays», les paroles attribuées aux Québécois deviennent la matière de la poésie (Vigneault 217-220 t.1). Vigneault définit les « gens » par la langue en créant un lien direct entre eux : «Les gens de mon pays/Ce sont gens de paroles/Et gens de causerie» (Vigneault 217 à 220 t.1). Pour Gilles Paquet, «la Révolution tranquille a été d'abord et avant tout une 'révolution culturelle'» (66) et la chanson de Vigneault reflète parfaitement cette période de transformation où les liens entre culture nationale et langue sont renforcés (*id.*). La chanson de Vigneault se termine par un appel à l'action dans lequel le chanteur invite les Québécois à «Parler de liberté» (Vigneault 217 à 220 t.1). On peut constater que, dans cette œuvre, le nationalisme n'est pas seulement une question de territoire géographique, mais aussi une expérience émotionnelle pour les membres de la société québécoise. En somme, cette connexion entre langue et nation est au centre des propos de Vigneault dans «Les gens de mon pays» (Vigneault 217 à 220 t.1).

Pour Vigneault, la collectivité s'exprime comme une voix que le chansonnier nous invite à écouter : «Qui parlent pour s'entendre/Et parlent pour parler/Il faut les écouter» (Vigneault 217 à 220 t.1). Cette image d'un peuple qui s'exprime s'oppose aux événements violents qui se sont déroulés pendant cette période: «Le FLQ» ou «Le Front de libération du Québec» est fondé en 1963, et il est connu comme un mouvement souverainiste radical et violent pendant les années 1960 et 1970 au Québec (Linteau, Durocher, Robert et Richard

646). Les attaques et manifestes continueront jusqu'après les événements de la Crise d'octobre en 1970: «[l]'enlèvement d'un diplomate britannique en poste à Montréal, James Richard Cross, suivi de la séquestration et de la mort de Pierre Laporte, ministre du gouvernement Bourassa, déclenchent une crise sans précédent au Québec» (Linteau, et al. 646). Vigneault semble avoir décidé d'illustrer la double signification de ces développements historiques. Cette chanson semble promouvoir une approche plus pacifique de la « liberté », parce que selon lui, il suffit d'écouter les voix de la collectivité (Vigneault 217 à 220 t.1).

En outre, les «gens» forment chez Vigneault une composante essentielle du nationalisme identitaire. Ce rapport entre le peuple québécois et son territoire (son «pays») est démontré se traduit par une insistance sur la danse et la musique comme un aspect essentiel de la nation québécoise à venir: «Et j'en ai danse aux pieds» (Vigneault 217 à 220 t.1). Historiquement, la danse traditionnelle représente les origines variées des Québécois. Selon Gynette Tremblay et Simonne Voyer, la danse européenne a eu un grand impact sur la danse québécoise traditionnelle: «En 1646, dans le *Journal des jésuites*, il est fait mention pour la première fois, d'une danse nommée *5. soldats*, probablement une entrée de ballet en usage en France, à la même époque» (Tremblay, Voyer 38). Pour Robert Léger, également, les contacts culturels entre les Amérindiens et les nouveaux arrivants en Nouvelle-France, ont grandement influencé les traditions artistiques au Québec (4). La danse témoigne donc d'un attachement à la tradition :

Le répertoire actuel des danses traditionnelles au Québec se rattache au mode de vie de nos ancêtres. Les immigrants et les immigrantes qui font souche en terre d'Amérique puisent d'abord dans le répertoire acquis, qu'ils transforment plus ou moins consciemment (Tremblay et Voyer 41).

Cette référence aux pratiques ancestrales renforce chez Vigneault le désir de transmettre des éléments clés de la mémoire collective. D'ailleurs, pour Tremblay et Voyer, la danse est un art qui sert à maintenir la continuité: «les danses de groupe se transmettront de génération en génération et demeureront vivantes grâce à des passionnés qui redonnent vie à ces traditions rythmiques et musicales» (Tremblay et Voyer 39). Pour Vigneault, le rythme s'accompagne de musique, et les traditions musicales font aussi partie du patrimoine collectif. Les mots «Et musique aux oreilles» dans la chanson «Les gens de mon pays» relie le nationalisme identitaire à la culture orale (Vigneault 217 à 220 t.1). Pour Huguette Lachapelle, la chanson est en effet un aspect essentiel de la littérature québécoise, elle-même une évidence, et par conséquent une partie de la culture commune :

La primauté de la littérature québécoise va de soi. Dans notre esprit, elle inclut des œuvres aussi diversifiées que les romans contemporains, les romans de terroir, les monologues de certains créateurs, la chanson, les téléromans, les adaptations télévisuelles ou cinématographiques, le théâtre et la poésie, ceci, afin de rendre compte du caractère diversifié de notre héritage. (Lachapelle 70)

Vigneault inscrit donc le texte de chanson dans le canon littéraire québécois. Comme on l'apprend dans l'étude de Lachapelle, il y a un lien direct entre la littérature québécoise et la société d'où elle vient (*id.*). Dans la chanson «Les gens de mon pays», Vigneault fait référence à la construction des villages souvent racontée par la littérature : les paroles «Où vous vous entêtez/À jeter des villages» (Vigneault 217 à 220 t.1) rappellent donc la prise de possession du «pays» et nous savons que l'espace est un élément important de la mémoire commune selon Ricœur (Ricœur II). Loiseau explique cet aspect thématique des œuvres de Vigneault:

Dans tous les aspects de son œuvre, le poète de Natashquan exprime un enracinement profond: la fidélité à son village natal, la quête intérieure qu'il proclame, l'inspiration musicale dont les rythmes reposent sur nos traditions et enfin l'expression poétique, pure et dominante, qui coule de source en sont des preuves. (Loiselle 98)

Ce respect de Vigneault pour ses origines modestes dans un petit village québécois s'étend à l'ensemble des «gens» du Québec. On peut donc noter une certaine ressemblance entre cette œuvre de Vigneault et les chansons de Stan Rogers. La chanson nationaliste «The Field Behind the Plow» évoque la même inquiétude de la disparition des agriculteurs albertains, de leur terre et de leur mode de vie traditionnel (Rogers 88 à 89 t.2). Ces deux chanteurs citent les changements culturels et économiques comme des éléments problématiques dans leurs sociétés respectives.

Dans «Les gens de mon pays», Vigneault souligne encore une fois le lien privilégié entre le peuple québécois et la nature (Vigneault 217 à 220 t.1). Dans ce cas, c'est d'hiver, une image clé dans la littérature québécoise elle-même: «Et du loin au plus loin/De ce neigeux désert» (Vigneault 217 à 220 t.1). Dans *Parcours québécois: introduction à la littérature du Québec*, Pierre Morel fait remarquer que la neige présente un symbolisme particulier dans la littérature québécoise: celui de l'émotion :

L'hiver québécois n'est pas une saison, c'est une manière d'être, c'est une histoire. Bien sûr, l'hiver est long, l'hiver est rude, mais l'hiver raconte l'entêtement et l'opiniâtreté d'un peuple à résister envers et contre tout. L'hiver ne représente pas qu'un climat difficile, c'est aussi la misère, c'est la tristesse, c'est la domination (de l'anglais, de l'argent), mais c'est ce qui sera vaincu grâce à la patience et à l'endurance d'un peuple qui ne cède pas. C'est pourquoi l'hiver a à proprement parler une fonction identitaire et qu'il faut l'avoir connu pour connaître le Québec. (40)

Dans la chanson de Vigneault, la métaphore du désert signale non seulement la rudesse du climat, mais aussi la difficulté de faire entendre une voix toujours menacée. Cette solitude dans un territoire désertique convoque une image contraire à celle du lien communautaire

suggéré par le village. Par divers motifs traditionnels, la chanson aura donc pour but de rassembler tout le monde dans un engagement envers la langue, la nation et la culture commune.

En guise de conclusion, on peut dire que Vigneault renforce le concept du nationalisme identitaire, ce qui correspond tout à fait aux théories de Ricœur sur la mémoire (Ricœur II). Ces valeurs que le chansonnier transmet sont celles de son peuple. À l'écoute de sa société, il devient un interprète de la voix collective : «Je vous répéterai/Vos parlers et vos dires/ Vos propos et parlures/Jusqu'à perdre mon nom» (Vigneault 217 à 220 t.1). Cette responsabilité essentielle appartient au pronom «je» dans cette chanson très centrée sur le rôle du chansonnier dans la transmission des valeurs collectives.

La chanson «Gens du pays» (Date de lancement: Le 24 juin 1975)

Par ailleurs, la chanson «Gens du pays» montre comment Vigneault utilise une structure inspirée par la poésie et le folklore pour créer des textes originaux allant dans le même sens (Vigneault 401 à 402 t.2). Dans «Musique et poésie dans l'œuvre récente de Gilles Vigneault», Gilles Loiselle explique comment le public de Vigneault est plongé dans un monde d'images: «Dans la chanson, elle [la musique] abdiquera ce pouvoir pour l'abandonner au code linguistique, lui-même mieux approprié à l'exactitude et à l'orientation de la rêverie et des images» (Loiselle 18). Pour une chanson aussi poétique que «Gens du pays», il est intéressant d'examiner les images et les symboles qui soutiennent l'expression de la mémoire commune et du nationalisme identitaire (Vigneault 401 à 402 t.2).

Contrairement aux chants nationalistes canadiens-anglais comme «Northwest Passage» de Stan Rogers qui offrent la conception d'un nationalisme d'unité canadienne,

Vigneault encourage plutôt, dans «Gens du pays», l'unité des Québécois autour d'une histoire commune. Dans sa biographie de Vigneault, Jean-Paul Sermonte décrit, par exemple, les conversations entre le chanteur et le premier ministre québécois René Lévesque autour de la création d'un chant patriotique pour le Québec et son mouvement souverainiste:

Le 6 janvier, dans le journal, *Le jour*, Pierre Bourgault adresse une lettre ouverte à Gilles Vigneault concernant *Gens du pays*. Pierre Bourgault formule le désir de voir cette chanson proclamée officiellement hymne national du Québec: 'J'ai porté la suggestion à M. René Lévesque, qui selon toute apparence l'a accueillie avec enthousiasme [...] C'est déjà l'hymne national de centaines de milliers de Québécois. Sa proclamation officielle ne ferait que reconnaître la volonté populaire et en ce sens elle devient presque impérative.' (Sermonte 67)

Cette collaboration éventuelle entre Vigneault et Lévesque conduit à faire de la chanson «Gens du pays» un hommage au Québec souverain (*id.*). Plus précisément, les paroles de cette chanson se transforment en un hymne national semi-officiel pour le Québec et cet objet-chanson (Sermonte 67) acquiert dès le début une très grande force identitaire dans la société québécoise (Sauvage 141). Selon Claude Sauvage, cette chanson pénètre le mouvement souverainiste dès le début : le 24 juin 1975, pendant «les Fêtes de la Saint-Jean» elle est scellée comme une chanson nationaliste et traditionnelle pour toujours (Sauvage 141). Pour Sermonte, cet hymne est un aspect essentiel du mouvement souverainiste: «Il recèle des petites merveilles comme *Gens du pays* qui deviendront l'une des plus belles chansons du patrimoine mondial et dont beaucoup de Québécois voulaient faire un hymne national» (Sermonte 64). Une analyse de cette chanson montrera comment les souverainistes de cette époque comprennent la chanson de Vigneault.

En premier lieu, «Gens du pays» rappelle l'urgence politique de cette époque, et pour Vigneault la souveraineté devra être le résultat d'une mise en commun : «Le temps que l'on

prend pour se dire: je t'aime/C'est le seul qui reste au bout de nos jours» (Vigneault 401 à 402 t.2). Les mots « je t'aime » présentent le poète comme dans une relation amoureuse avec sa société et sa culture (Vigneault 401 à 402 t.2). L'auditeur entend que le Québec est comme un enfant pour Vigneault dans une symbiose avec la poésie. Sermonthe explique que ce thème de l'amour serait une autre façon de comprendre le nationalisme, les Québécois pouvant obtenir la liberté sans violence: «Les arguments de Pierre Bourgault ne manquent pas de poids. Il souligne, en effet, que cet hymne serait, dans toute l'histoire du monde, le seul qui parlerait d'amour plutôt que de guerre, de combats, de sang vengeur (de sang impur!) et de poings levés» (Sermonthe 68). Sans doute, pour Sermonthe, cet amour est comme une manière pacifique d'obtenir la souveraineté pour la société québécoise au lieu du conflit ouvert, car cet hymne est un symbole de l'amour lui-même (Sermonthe 68).

Ainsi, cette chanson propose un mélange thématique entre le désir de la souveraineté du Québec présent à l'époque où cette chanson est créée par Vigneault, l'inquiétude du poète pour le Québec de l'avenir et par conséquent les choix qui confrontent la prochaine génération de Québécois. Elle exprime une urgence parce que selon lui on ne peut pas attendre sans fin la transformation de l'histoire collective. Dans «Gens du pays,» la prochaine génération a la possibilité de créer un changement définitif par l'amour, mais c'est le choix du peuple du Québec: «Le temps de s'aimer, le jour de le dire/ Fond comme la neige aux doigts du printemps» (Vigneault 401 à 402 t.2). Enfin, la métaphore des saisons qui structure la chanson permet de décrire cette évolution pour Vigneault.

La chanson de Vigneault est performative : elle rend possible le pays du Québec au moment où Vigneault interprète les paroles. Il n'y a pas d'autre choix, comme si la vie allait

se terminer : «C'est le seul qui reste au bout de nos jours» (Vigneault 401 à 402 t.2). Le chansonnier juge le temps comme quelque chose de problématique, il met en évidence comment la culture québécoise est en train de disparaître pendant cette époque et qu'il faut faire vite. Il insiste sur l'urgence : le temps avance pour le Québec, et ainsi avance la menace de la disparition de la culture commune : «Aux beaux jardins du temps qui court» (Vigneault 401-402 t.2). Dans '*A people of tractable conversation: A reappraisal of Davis's contribution to arctic scholarship (1585-7)*' de Mahieu et Popelard, les auteurs citent le théoricien M. C. Fuller:

Fuller goes on to remind her readers that: Forgetting may be ideological, and operate along the lines of particular interests; it can result from a deliberate suppression of certain memories or histories. It is also a function of narrative. To tell a story, one creates a frame, a beginning and end and a central line that moves from one to the other. Likewise, as a history is composed, some things will be brought to the center and some moved to the side, off the margins of the page altogether. (Mahieu et Popelard 71)

Ainsi le récit de l'histoire n'est pas suffisant pour préserver la culture commune (*id.*). Les historiens conservent seulement un certain nombre de détails qu'ils pensent essentiels pour le maintien de la société. Dans leurs travaux, le choix nécessaire des éléments à inclure du passé indique que les points de vue individuels sont nécessairement éliminés. En ce sens, la chanson est une autre façon de préserver la culture commune pour les prochaines générations parce qu'elle permet de considérer les perspectives variées de chaque individu au quotidien.

Dans «Gens du pays», la personnification des saisons crée l'image d'un homme générique qui tient l'avenir du Québec en main (Vigneault 401 à 402 t.2). Vigneault affirme qu'une renaissance est nécessaire et que les Québécois doivent retrouver leur fierté comme peuple à travers l'histoire. Le thème du printemps présente une image forte de résurrection et,

dans le contexte de la mort de la nature en hiver, l'ancien Québec doit mourir et une nouvelle société souveraine doit émerger. Dominique Clift signale, dans son livre *Le déclin du nationalisme au Québec*, comment le Québec possède déjà les attributs d'un pays souverain avec ses propres institutions, sa langue et sa propre culture: «C'est en se ralliant à l'idée de l'État-nation que les nationalistes purent enfin accepter la vie urbaine et l'organisation industrielle qui, pendant si longtemps, leur avaient paru compromettre la survivance culturelle du Québec français» (Clift 117). C'est ainsi que, selon Clift, les Québécois peuvent compter sur leurs propres traditions, et il est clair que «Gens du pays» renvoie à divers aspects de cette tradition (Vigneault 401 à 402 t.2). Ce n'est pas par hasard que Vigneault souligne la nécessité du changement dans le contexte de la Fête nationale du Québec chaque année, à l'endroit même où débute sa chanson (Sauvage 141). En effet, les Québécois doivent renforcer leur identité culturelle par la fête : «Fêtons de nos joies, fêtons de nos rires» (Vigneault 401 à 402 t.2). Pour Vigneault, les Québécois retrouvent le sentiment nationaliste dans l'expérience individuelle de leur héritage culturel. Dans la chanson, ce sentiment est renforcé par l'image des yeux comme une fenêtre intérieure: «Ces yeux ou nos regards se mirent» fait de son hymne nationaliste un reflet de la culture elle-même (Vigneault 401 à 402 t.2).

La chanson arrête le temps pendant ces deux ou trois minutes afin que chaque membre de la société réfléchisse sur le rôle à jouer dans la construction d'un pays distinct. Vigneault compare le temps à deux formes de l'eau : le ruisseau et l'étang: «Le ruisseau des jours aujourd'hui s'arrête/ Et forme un étang où chacun peut voir» (Vigneault 401 à 402 t.2). Ainsi, ces métaphores démontrent la poésie de cette chanson et le paysage force chacun à se

considérer soi-même dans son histoire. Par la reprise de la métaphore du miroir, Vigneault souligne son espoir de renforcer par la poésie l'image claire du Québec à transmettre à la prochaine génération. Selon lui, le temps est arrivé pour les Québécois d'exprimer leur amour et surtout leur identification pour leur culture et de vivre ainsi l'étape de la souveraineté: «Pour ces cœurs à qui je souhaite/Le temps de vivre leurs espoirs» (Vigneault 401 à 402 t.2).

En fait, ces espoirs auxquels Vigneault fait référence existent depuis la fondation du Québec. Dans l'*Entretien avec Gilles Vigneault* de Cécile Dubé, James Rousselle et Christian Vandendorpe, on peut observer la perspective du chansonnier pendant l'époque du premier référendum en 1980 (Dubé, Rousselle, Vandendorpe 39). Les auteurs interrogent Vigneault sur sa réaction si la réponse du peuple du Québec était contre le mouvement souverainiste: «Et si c'est NON, il ne faudra pas s'attarder sur la misère des « Pourquoi vous avez dit non? Vous avez donc eu peur!» Non! « Vous n'avez pas dit oui assez fort. » Parce que le murmure ancestral qui vient du peuple va dire OUI» (Dubé, Rousselle, Vandendorpe 39). Finalement, cette idée est liée au refrain de «Gens du pays» où Vigneault encourage la prochaine génération à prendre le flambeau du mouvement souverainiste et à créer un changement historique dans la société. Dans l'article «Causerie: Gilles Vigneault,» Raymond Lépine explique que le chansonnier est inspiré par cette sorte de transformation culturelle: «De ce fait, René Lévesque accole à la dimension poétique véhiculée par la chanson une dimension politique et sociale. En effet, on ne peut nier que le message des chansonniers québécois s'enracine dans une réalité bien précise qui est celle d'un Québec en transformation et d'un homme québécois en train de renaître» (Lépine 9). Enfin, Vigneault veut inspirer la

prochaine génération à lutter contre la force dominante de l'anglais au Canada. Cela ne se fera que par une décision qui transformera le cours de l'histoire.

Comme Stan Rogers, Vigneault choisit d'utiliser la métaphore de la terre pour décrire comment les Québécois doivent semer, selon lui, les germes d'une société québécoise avec une seule langue et une seule identité. Ces textes reflètent la nécessité de cultiver une nouvelle culture forte: «Les vœux que l'on fait, les fleurs que l'on sème» (Vigneault 401 à 402 t.2). Les vœux auxquels Vigneault fait référence, ce sont ceux qui permettraient de transmettre ces traditions d'une génération à l'autre. Ce passage vers l'avenir à partir des traditions est un des thèmes prédominants chez Vigneault.

Toutes ces images dans la chanson «Gens du pays» confirment pour les auditeurs le sens qu'il faut donner au refrain «Gens du pays c'est votre tour/De vous laisser parler d'amour», dans lequel le chanteur encourage la prochaine génération à prendre le flambeau de ce mouvement et de préserver la culture québécoise (Vigneault 401 à 402 t.2). Dans son ouvrage *La démocratie à l'épreuve: Nationalisme, populisme, ethnicité*, Michel Wieviorka explique comment la combinaison de l'histoire et de la mémoire fonctionnent mieux pour transmettre les valeurs d'une génération à la suivante:

Cette idée appelle d'abord qu'est précisée la distinction classique, même si elle divise les historiens, entre histoire et mémoire. La mémoire, individuelle aussi bien que collective, est nécessairement subjective, égocentrique, dit Krzysztof Pomian. Elle procède du travail de l'acteur sur lui-même, de sélections qu'il opère sans autres critères que ceux que lui apporte sa propre expérience, elle a la force du souvenir et de sa transmission, et peut se passer des méthodes historiques, qui impliquent par exemple que toutes les sources disponibles soient recherchées et confrontées. (Wieviorka 144-145)

De la même manière, dans «Gens du pays,» Vigneault réunit ces deux façons de raconter l'histoire collective en faisant référence aux événements du passé et aux possibilités pour

l'avenir (Vigneault 401 à 402 t.2). Ainsi, il représente les éléments de sa société à partir de sa perspective et renforce l'importance de préserver cette culture distincte. Au même moment où les mots «je t'aime» sont prononcés, les générations à venir doivent inspirer les transformations sociopolitiques et ainsi préserver la culture propre du Québec (Vigneault 401 à 402 t.2).

La chanson «I went to the market» (Date de lancement 1976)

Dans la chanson «I went to the market», Vigneault fait référence aux éléments stylistiquement traditionnels dans les chansons québécoises (Vigneault 25 à 29 t.3). L'article «Gilles Vigneault, mélodiste, danseur et acteur : du folklore au métissage moderne dans la chanson populaire» de Luc Bellemare réaffirme le fait que dans cette œuvre le chansonnier utilise un style traditionnel de «chanson à répondre» (Bellemare 2). Chez Vigneault, l'imitation de ce style bien connu de chanson montre comment on peut renforcer par la participation du public la mémoire commune.

Jean-Paul Sermonthe commente ce qui a inspiré cette chanson à partir du contraste entre les deux langues: «À propos de *I went to the market*, Vigneault dira: 'À l'origine c'était une chanson folklorique qui bizarrement est devenue bilingue en 1850. Sans doute à l'époque où la langue anglaise a cru définitivement mettre la main sur notre pays'» (Sermonthe 64). Comme Rogers, Vigneault crée un mythe autour de cette chanson, mais en se référant à la tension historique entre l'anglais et le français. En discutant l'origine de cette chanson, Bellemare explique que cette chanson comme d'autres a d'abord été un récit issu de la tradition folklorique: «On songe d'abord aux titres où le chansonnier reprend tel quel un air de folklore connu ou à ceux qui font allusion à un personnage populaire de contes et

légendes» (Bellemare 49). Dans une note de bas de page, Bellemare explique que c'est précisément le cas de ««I went to the market» (1976), dont Vigneault transforme quelque peu les paroles» (Bellemare 49). Il est donc essentiel de noter que cette chanson est presque entièrement inspirée par le folklore existant, sauf certains aspects que Vigneault a modifiés pour mieux refléter les tensions entre l'anglais et le français à son époque (Bellemare 49).

En effet, un événement contemporain inspire aussi cette chanson en réaffirmant de façon spécifique pour le public les oppositions historiques entre l'anglais et le français au Québec:

Quant à moi, j'ai voulu évoquer ce dialogue de sourds qui oppose nos aviateurs survolant le Québec, obligés de parler anglais avec les rampants des tours de contrôle. Cela explique *I must speak english, à partir de c't'hauteur-la...* et quand j'écris: «Un canard même à l'orange, ça n'fait pas tout un repas...», il faut savoir que le canard représente l'avion et que, chez nous, les orangistes, ce sont les gens de Toronto, les anglophones...». (Sermonte 64)

Dans cette chanson, Vigneault fait référence à la «bataille des gens de l'air» qui a fait rage dans les années 1970 au Québec (*id.*). Selon le mémoire «La reconnaissance des droits linguistiques: Un combat de tous les instants» de L'association des gens de l'air du Québec, cette bataille avait commencé en 1969, avec l'adoption des lois sur le bilinguisme pour les services fédéraux:

Cette législation, adoptée en 1969, garantissait et légalisait, est-il nécessaire de le rappeler, l'utilisation des deux langues officielles au Canada, soit l'Anglais et le Français; elle garantissait en outre un accès équitable aux Canadiens d'expression française et anglaise aux postes de la fonction publique fédérale ainsi qu'à ceux des sociétés de la Couronne. (L'association des gens de l'air du Québec 4)

Malheureusement, ces lois ne sont pas adoptées assez vite dans le domaine du contrôle aérien, et les travailleurs francophones ne peuvent pas communiquer dans leur propre langue (L'association des gens de l'air du Québec 4). Dans le document «La bataille des gens de

l'air» de Société Radio-Canada (1975), on peut lire qu'à cause du refus du gouvernement fédéral d'adopter des lois linguistiques pour le travail aérien, «la Canadian Airline Pilots Association (CALPA) l'a forcé à reculer en déclenchant une grève nationale» (Société Radio-Canada). Finalement, en 1975, «Les pilotes et les contrôleurs francophones du Québec, regroupés au sein de l'Association des gens de l'air, réclament le droit de communiquer en français avec les tours de contrôle des aéroports situés en territoire québécois» (Linteau, et al. 601). Vigneault reflète ces événements historiques ponctuels et rejoue le récit de l'opposition entre l'anglais et le français dans le ciel canadien.

Dans *L'Histoire du nationalisme québécois: Entrevues avec sept spécialistes*, Gilles Gougeon insiste sur quelques-unes des institutions qui se développent pendant cette époque, comme une association pour la préservation culturelle:

Les Lesage, Lévesque, Gérin-Lajoie, Lapalme ont mis de l'avant, chacun dans leur secteur, des réformes majeures. La création d'un ministère de l'Éducation, c'était un must -si vous me permettez l'expression-, tout comme la création d'un ministère des Affaires culturelles. (Gougeon 135)

Par ses références aux institutions ouvrières, Vigneault veut inspirer la fierté chez les Québécois de cette époque, comme dans les chansons étudiées précédemment; «Les gens de mon pays» et «Gens du pays». Dans ce cas, la culture québécoise est représentée par les œufs, mais ils sont cachés par la fille de l'avocat (peut-être le gouvernement canadien). Vigneault signale de quelle manière les poulets sortent de leur coquille: «Should have seen the chickens/Qui sont sortis de l'là», un signe de transformation sociale et politique (Vigneault 25 à 29 t.3). Toutefois, Vigneault craint que le cycle de l'oppression continue: «And they fly like ducks/Qui parlent comme des avocats» (Vigneault 25 à 29 t.3). En somme, cette chanson interroge la place du français au Canada et la nécessité de rompre avec les

tensions linguistiques du passé. Dans cette chanson, Gilles Vigneault cite un problème réel dans la société québécoise. On voit comment il permet de représenter comment les Québécois sont forcés d'utiliser la langue anglaise simplement pour survivre: «Bien des Québécois ont été amenés à adopter l'anglais pour vivre. Pour mettre le maximum d'avantages de leurs côtés, ils ont opté pour éduquer leurs enfants en anglais» (Loignon 4). Dans « I went to the market, » Vigneault voulait éliminer cette nécessité et protéger la langue française et la culture commune à l'intérieur d'elle-même (Vigneault 25 à 29 t.3). Enfin, comme dans les chansons «Les gens de mon pays», et «Gens du pays», «I went to the market» est un avertissement contre la disparition possible de la culture québécoise.

De la même manière que Stan Rogers, mais dans un but indépendantiste, Gilles Vigneault cherche donc à trouver dans l'histoire l'importance de se rassembler autour d'un but politique commun. En même temps, il propose de changer la façon de poursuivre l'objectif de la souveraineté par la violence. Par exemple, dans la chanson «Gens du pays,» il chante l'amour et son espoir de continuer cette tradition dans les prochaines générations. Cette déclaration d'amour inspire les citoyens du futur à poursuivre la voie de la souveraineté pour que la culture québécoise survive plus forte à l'avenir. Contrairement aux chansons de Stan Rogers, la chanson «I went to the market» montre que la langue est un facteur majeur qui définit le Québec selon Vigneault, parce que pour les Québécois elle reflète toute une histoire et une culture spécifique (Vigneault 25 à 29 t.3). Enfin, Stan Rogers encourage l'unité de tout le Canada tandis que Gilles Vigneault favorise le mouvement indépendantiste basé sur la rupture du Canada.

Conclusion

**La chanson nationaliste au Canada anglais et au Québec
aujourd'hui**

Le chanteur folk Stan Rogers et le chansonnier Gilles Vigneault deviennent la voix de leur peuple pendant l'époque politique des années 1960, 1970 et 1980 au Canada anglais et au Québec. Même si des mythes entourent ces chanteurs et leurs textes, le lien entre ces œuvres et leur époque est évident. La promotion du bilinguisme et du multiculturalisme partout au Canada crée des tensions politiques pendant ces années importantes. Les chansons qui émergent de cette époque au Canada anglais et au Québec essayent de définir leurs propres conceptions du nationalisme. En dépit des différences de perspectives, ces œuvres utilisent un art accessible à tout le monde, la chanson, qui ouvre une fenêtre intéressante sur les événements historiques de cette époque de grandes transformations.

Les cinq chansons choisies dans notre étude représentent les aspects clés des œuvres de chacun des chanteurs. Dans cette thèse, nous avons pu voir les thèmes communs dans ces œuvres pourtant très différentes, mais très sensibles à la montée du nationalisme. Par exemple, notre étude de «Northwest Passage» a démontré la tendance de Stan Rogers à incorporer des éléments historiques dans ses chansons afin de soutenir une perspective nationaliste (Rogers 86 à 87 t.1). Pour souligner la connexion entre le peuple canadien-anglais et leurs origines historiques, nous avons vu que «The Field Behind the Plow» mentionnait des gens ordinaires dans leur société au quotidien; ce choix stylistique chez Rogers démontre que la représentation des activités traditionnelles forme une partie importante du nationalisme identitaire chez cet artiste (Rogers 88 à 89 t.2).

En outre, nous avons établi que la chanson «Gens du pays» témoignait de l'impact de la poésie sur l'œuvre de Gilles Vigneault(Vigneault 401 à 402 t.2). Cette chanson nationaliste symbolise l'importance du concept de souveraineté politique chez les Québécois pendant les

années 1970 et 1980. De plus, les paroles de «I went to the market» ont permis de renforcer cette impression par leur origine folklorique, et la manière dont elles discutaient les événements historiques à partir de métaphores(Vigneault 25 à 29 t.3). Finalement, «Les gens de mon pays» était un appel à l'action pour le peuple québécois en vue de soutenir le mouvement souverainiste et de rappeler l'héritage commun (Vigneault 217 à 220 t.1).

Rogers et Vigneault ont cherché à donner une voix aux formes de nationalisme qui coexistaient au Canada de 1960 à 1980 et à favoriser la préservation de la mémoire collective grâce à la culture orale de la chanson. Ces deux auteurs-compositeurs voulaient non seulement préserver cette mémoire, mais aussi le style de la chanson traditionnelle elle-même. Nos références à Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* nous ont fait comprendre de quelle manière, dans les deux contextes étudiés, le but de l'artiste était d'assumer la responsabilité de la préservation de l'histoire et de raconter ces moments de fierté pour qu'on ne les oublie pas (Ricœur II). Il est clair que cette recherche de la fierté et de l'unité s'est définie différemment au Canada anglais et au Québec, comme le montre l'analyse des textes de Vigneault et de Rogers.

Dans les chapitres 2 et 3 de notre thèse, les différences sont apparues clairement. Pour Stan Rogers, le Canada n'avait pas en 1970 d'identité nationale et le chanteur invitait ses auditeurs à en créer une autour de la tradition anglo-canadienne. Par exemple, la chanson «Northwest Passage» offrait la perspective de Stan Rogers lui-même, voyageant à travers le pays d'un océan à l'autre (Rogers 86 à 87 t.1). De plus, le texte de «The Field Behind the Plow» s'adressait à un groupe d'individus, certains des fermiers que Rogers nommait spécifiquement (Rogers 88 à 89 t.2). Métaphoriquement, le chanteur n'arrivait pas à trouver

une seule voix collective pour situer ces chansons, parce qu'à ses yeux le Canada anglais n'avait pas d'identité unique à cause de son histoire diverse et du multiculturalisme. Dans notre étude, en plus d'analyser deux chansons importantes, nous avons démontré comment l'objectif des chansons de Rogers était de préserver l'histoire nationale et d'assurer la survivance du nationalisme canadien.

Par contre, Gilles Vigneault écrit des textes poétiques qui encouragent le public à faire partie de la chanson elle-même et créent l'effet d'une identité nationaliste québécoise forte. Il attire ainsi l'attention sur la voix collective, grâce à des techniques basées sur la répétition comme dans le chant nationaliste «Gens du pays» (Vigneault 401 à 402 t.2). De la même manière, «I went to the Market» nous a semblé d'être un texte cyclique construit sur la répétition des paroles à thème nationaliste et témoignant de l'influence du folklore sur la chanson québécoise (Vigneault 25 à 29 t.3). Enfin, la chanson «Les gens de mon pays» montrait comment Vigneault désirait stopper la disparition de sa culture (Vigneault 217 à 220 t.1). Le chansonnier encourage la préservation de la mémoire collective et la création d'une seule voix ou d'une seule identité nationale à transmettre au-delà des générations présentes.

Enfin, bien que les chansons de Stan Rogers et de Gilles Vigneault proviennent de traditions différentes, les deux artistes font le choix de souligner particulièrement les fondements historiques de leur propre société et cette matière de la mémoire collective devient un aspect de leur définition du nationalisme identitaire. Même si ces similarités thématiques existent, Rogers souligne et renforce davantage sa conception d'un Canada uni et son œuvre s'inscrit dans la montée du nationalisme *Canadian* après 1970. Par contre, les chansons de Vigneault sont un appel à l'action afin d'amener la société québécoise à se

protéger et à garder vivants les souvenirs et les traditions orales du passé. Bien que ces deux œuvres reflètent une époque précise, elles sont toujours très présentes dans la culture populaire contemporaine et continuent de vivre dans les deux espaces que nous avons considérés dans cette thèse, chez les admirateurs de la chanson folk au Canada anglophone et des textes des chansonniers au Québec.

Bibliographie

Discographie de Stan Rogers

Rogers, Stan. *Between the Breaks ... Live!*. Prod. Paul Mills. Fogarty's Cove Music, 1979.

Rogers, Stan. *Fogarty's Cove*. Prod. Paul Mills. Fogarty's Cove Music, 1976.

Rogers, Stan. *Home in Halifax*. Prod. Paul Mills. Fogarty's Cove Music, 1993.

Rogers, Stan. *Northwest Passage*. Prod. Paul Mills. Fogarty's Cove Music, 1981.

Rogers, Stan. «Northwest Passage». *Stan Rogers: Songs from Fogarty's Cove*. Ed. A.L. 'Chopper' McKinnon. Ottawa: OFC Publications, 1982.p.86-87

Rogers, Stan. «The Field Behind the Plow». *Stan Rogers: Songs from Fogarty's Cove*. Ed. A.L. 'Chopper' McKinnon. Ottawa: OFC Publications, 1982.p.88-89.

Rogers, Stan. «The Mary Ellen Carter». *Stan Rogers: Songs from Fogarty's Cove*. Ed. A.L. 'Chopper' McKinnon. Ottawa: OFC Publications, 1982.p.69-71.

Rogers, Stan. *Turnaround*. Prod. Paul Mills. Fogarty's Cove Music, 1978.

Discographie et recueils publiés de chansons de Gilles Vigneault

Vigneault, Gilles. *À l'encre blanche*. Le Nordet, 1977.

Vigneault, Gilles. *Avec les mots du dimanche*. Le Nordet, 1979.

Vigneault, Gilles. *C'est le temps*. 2-Col, Columbia, 1972.

Vigneault, Gilles. *Comment vous donner des nouvelles*. Le Nordet, 1978.

Vigneault, Gilles. «Gens du pays», *Gilles Vigneault les Écrits: Chansons 1*. Ed. Gabriel Landry. Montréal: Boréal, 2013.p 401-402.

Vigneault, Gilles. *Gilles Vigneault à Bobino*. Le Nordet, 1977.

Vigneault, Gilles. «I went to the market». *Gilles Vigneault les Écrits: Chansons 2*. Ed. Gabriel Landry. Montréal: Boréal, 2013.p.25-29.

Vigneault, Gilles. *J'ai planté un chêne*. Le Nordet, 1976.

Vigneault, Gilles; Félix Leclerc; Robert Charlebois. *J'ai vu le loup, le renard, le lion*. Pro-Culture, 1975

Vigneault, Gilles. «Les gens de mon pays», *Gilles Vigneault les Écrits: Chansons 1*. Ed. Gabriel Landry. Montréal: Boréal, 2013. p 217-220.

Vigneault, Gilles. *Les grands succès de Gilles Vigneault*. Columbia, 1971.

Vigneault, Gilles. *Le temps qu'il fait sur mon pays*. Le Nordet, 1971.

Vigneault, Gilles. *Les quatre saisons de Piquot*. Le Nordet, 1978.

Vigneault, Gilles. *Pays du fond de moi*. Le Nordet, 1973.

Vigneault, Gilles. *TNM 73*. Le Nordet, 1973.

Ouvrages cités

Angus, Ian. «Le paradoxe de l'identité culturelle au Canada anglais.» *Cahiers de recherche sociologique* 39 (2003): 141-63. *Érudit*. En ligne. Le 23 juin 2013.
<<http://id.erudit.org/iderudit/1002380ar>>.

Atwood, Margaret. *Survival: A thematic guide to Canadian literature*. Toronto: McClelland & Stewart, 1972.

Aubé, Jacques. *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*. Montréal: Triptyque, 1990.

Baillargeon, Stéphane. «Un projet peu réaliste pour relancer la célèbre boîte à chanson.» *Le Devoir*. N.p., Le 22 avril 2004. En ligne. Le 30 juin 2014.
<<http://www.ledevoir.com/culture/musique/52773/la-butte-a-mathieu-prise-2>>.

Balthazar, Louis. *Bilan du nationalisme au Québec: Politique et société*. Montréal: L'Hexagone, 1986.

Barsky, Robert E. *Introduction à la théorie littéraire*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2005.

Bastien, Stéphane. «De l'art comme « expérience ».» *Université du Québec à Trois-Rivières*. n.p., n.d. En ligne. Le 23 juin 2013.
<http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_13/recension/Bastien.html>.

Bédard, Éric. *Chronique d'une insurrection appréhendée. La crise d'Octobre et le milieu universitaire*. Sillery: Les Éditions Septentrion, 1998.

Bélangier, Claude. «Clarence Gagnon.» *L'Encyclopédie de l'histoire du Québec*. N.p., 2005. En ligne. Le 2 février 2014. <<http://faculty.marianopolis.edu/c.belanger/QuebecHistory/encyclopedia/ClarenceGagnon-peintreduQuebec.htm>>.

Bellemare, Luc. «Gilles Vigneault, mélodiste, danseur et acteur : du folklore au métissage moderne dans la chanson populaire.» *Littoral* 5 (2010): 48-55. *Société québécoise de recherche en musique*. En ligne. Le 14 mai 2014. <http://sqrm.qc.ca/wp-content/uploads/2011/08/Vigneault_Bellemare.pdf>.

Bidini, Dave. *Writing Gordon Lightfoot : the man, the music, and the world in 1972*. Toronto: McClelland & Stewart, 2012.

Bourhis, Richard Y., et Rodrigue Landry. «La loi 101 et l'aménagement du paysage linguistique au Québec.» *Revue d'aménagement linguistique* (2002): 107-31. *Office Québécois de la langue française Québec*. En ligne. Le 2 février 2014. <http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/ouvrages/amenagement_hsr/ral01_charte_bourhis_vf_1.pdf>.

Brady, Alexander. «The Meaning of Canadian Nationalism.» *Canadian International Council* 19.3 (1964): 348-63. *JSTOR*. En ligne. Le 23 juin 2013. <<http://www.jstor.org/stable/40199301>>.

Campeau, Robert, et al. *Individu et société: Introduction à la sociologie*. Québec: Gaétan Morin, 2006.

Cassista, Claude, et al. *Littérature québécoise: Des origines à nos jours*. Ed. Heinz Weinmann, Roger Chamberland, and Robert Lévesque. Montréal: Éditions Hurtubise HMH, 1996.

Chamberland, Robert, and André Gaulin. *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui*. Montréal: Nuit blanche éditeur, 1994.

Clift, Dominique. *Le déclin du nationalisme au Québec*. Montréal: Libre Expression, 1981.

De Surmont, Jean-Nicolas. «Les mutations componentielles de l'objet-chanson.» *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 24.1 (2003): 79-101. *Érudit*. En ligne. Le 29 juin 2014. <<http://id.erudit.org/iderudit/1014672ar>>.

«Disques.» *Gilles Vigneault*. Production Le Nordet, 2012. En ligne. Le 30 juin 2014. <<http://gillesvigneault.com/disques-gilles-vigneault.html>>.

- Dubé, Cécile, James Rousselle, et Christian Vandendorpe. «Entretien avec Gilles Vigneault.» *Québec français* 37 (1980): 37-39. *Érudit*. En ligne. Le 2 février 2014. <<http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1207544/51604ac.pdf>>.
- Éditions Jacques Brel. «Ma vie: Biographie succincte.» *Jacques Brel*. N.p., Le 1^{er} février 2012. En ligne. Le 26 juillet 2014. <<http://www.jacquesbrel.be/ma-vie/quelques-dates>>.
- Éditions Jacques Brel. «Mes Chansons: Introduction.» *Jacques Brel*. N.p., Le 1^{er} février 2012. En ligne. Le 26 juillet 2014. <<http://www.jacquesbrel.be/mes-chansons/introduction>>.
- Edwardson, Ryan. *Canuck Rock: A History of Canadian Popular Music*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Giroux, Robert. *Les aires de la chanson québécoise*. Montréal: Triptyque, 1984.
- Gordon, James. «Biography.» *James Gordon*. N.p., 2013. Web. 25 July 2014. <<http://www.jamesgordon.ca/bio.html>>.
- Gordon, James. *Entretien par Megan McLeish*. Le 12 novembre 2012.
- Gougeon, Gilles. *L'histoire du nationalisme québécois: Entrevues avec sept spécialistes*. Montréal: VLB éditeur, 1993.
- Gouvernement du Canada. «Le multiculturalisme canadien : une citoyenneté ouverte à tous et à toutes.» *Gouvernement du Canada*. N.p., 2013. En ligne. Le 30 mars 2013. <<http://www.cic.gc.ca/francais/multiculturalisme/citoyennete.asp>>.
- Gudgeon, Chris, et Sylvia Tyson. *Stan Rogers: Northwest Passage*. Kingston: Fox Music Books, 2004.
- Hill, Charles C. *The Group of Seven : Art For a Nation*. Toronto: McClelland & Stewart, 1995.
- Isabel, Mariève. «Les représentations de la nature dans la littérature québécoise entre 1840 et 1940.» *Département de langue et littérature françaises* (2010): 1-152. *Université McGill*. En ligne. Le 2 février 2014. <http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1391392292005~919>.
- Lachapelle, Huguette. «Langue, littérature et culture.» *Québec français* 106 (1997): 69-70. *Érudit*. En ligne. Le 29 juin 2014. <<http://id.erudit.org/iderudit/56471ac>>.

- Lafrenière, Alexandre. «Le joul et les mutations du Québec: La question de la langue dans la définition de l'identité québécoise.» *L'université Laval: Département de sociologie*: 1-129. *L'université Laval*. En ligne. Le 23 juin 2013. <<http://www.theses.ulaval.ca/2008/25927/25927.pdf>>.
- L'association des gens de l'air du Québec. «La reconnaissance des droits linguistiques: Un combat de tous les instants.» *Sainte-Foy* (2001): 1-31. *Secrétariat à la politique linguistique Québec*. En ligne. Le 14 mai 2014. <http://www.spl.gouv.qc.ca/fileadmin/medias/pdf/memoires/238_Ass_gens_air.pdf>.
- Layani, Jacques. *Léo Ferré: La mémoire et le temps*. Paris: Seghers, 1987.
- Léger, Robert. *La chanson québécoise en question*. Montréal : Québec Amérique, 2003.
- L'Herbier, Benoît. *La chanson québécoise*. Montréal: Les Éditions de l'Homme, 1974.
- Lépine, Raymond. «Causerie: Gilles Vigneault.» 1968. *Gilles Vigneault II: Dossier de Presse 1962-1986*. Ed. Claude Pelletier. Sherbrooke: Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986. 15-17.
- Létourneau, Jocelyn. *Le Québec, les Québécois: un parcours historique*. Québec: Les Éditions Fides, 2004.
- Linteau, Paul-André, et al. *Histoire du Québec contemporain: Le Québec depuis 1930*. Montréal: Boréal, 1986.
- Loignon, Luc. *Nationalisme pour qui?*. Sherbrooke: Presses étudiantes, 1980.
- Loiselle, Daniel. «Musique et poésie dans l'œuvre récente de Gilles Vigneault.» *Université du Québec à Trois-Rivières* (1989): 1-111. En ligne. Le 29 juin 2014. <<http://depot-e.uqtr.ca/5544/1/000576635.pdf>>.
- MacLaren, I.S. «Tracing One Discontinuous Line through the Poetry of the Northwest Passage.» *University of Western Ontario*. N.p., n.d. En ligne. Le 2 février. 2014. <<http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjrn/vol39/maclaren.htm>>.
- Maisonneuve, Pierre. *Vigneault. Un pays intérieur*. Montréal: Novalis, 2012.
- Mahieu, Marc-Antoine et Mickael Popelard. «A People of Tractable Conversation: A Reappraisal of Davis's Contribution to Arctic Scholarship (1585-7),». *The Quest for the Northwest Passage: Knowledge, Nation and Empire, 1576-1806*. F. Regard (ed.) Londres, Pickering & Chatto, 2012, p. 71-87.

- Mallet, Pascal. *Le Québec pour quoi faire? Un nationalisme avance*. Paris: Grasset, 1980.
- Marshall, Lee. *Bob Dylan: The Never Ending Star*. Cambridge: Polity, 2007.
- McKinnon, Donna. «A Land So Wide and Savage.» *32 Pages*. N.p., 2014. En ligne. Le 2 février. 2014. <<http://32pages.ca/2013/09/14/northwest-passage/>>.
- Ménard, Marc. «L'industrie du disque au Québec: Portrait économique.» *Société de développement des entreprises culturelles*. Ed. Ulysse Saint-Jean. N.p., Octobre 1998. En ligne. Le 1er février 2013. <http://www.sodec.gouv.qc.ca/libraries/uploads/sodec/pdf/publications/disque_ind_disque.pdf>.
- Mitchell, Gillian. *The North American Folk Music Revival: Nation and Identity in the United States and Canada, 1945-1980*. Bangor: Ashgate, 2007.
- Monière, Denis. *Pour comprendre le nationalisme au Québec et ailleurs*. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal, 2001.
- Morel, Pierre, ed. *Parcours québécois: introduction à la littérature du Québec*. Chisinau: Cartier, 2007.
- Nemni, Monique. «Le français au Québec : représentation et conséquences pédagogiques.» *Revue québécoise de linguistique* 26.2 (1998): 151-75. *Érudit*. En ligne. Le 23 juin 2013. <<http://id.erudit.org/iderudit/603158ar>>.
- New, W. H. *Land Sliding: Imagining Space, Presence, and Power in Canadian Writing*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- O'Connor, Joe. «Northwest Passage a recurring theme in Canadian pop culture». *National Post*. N.p., Le 31 août 2010. En ligne. Le 2 février 2014. <<http://news.nationalpost.com/2010/08/31/northwest-passage-a-recurring-theme-in-canadian-pop-culture/>>.
- Paquet, Gilles. «Révolution tranquille et gouvernance: trois chantiers — éducation, santé et culture.» *Gouvernance*: 47-86. *Gouvernance*. En ligne. Le 29 juin 2014. <<http://www.gouvernance.ca/publications/10-04.pdf>>.
- Peacock, Kenneth, et Carmelle Bégin. «Folk Music.» *Historica-Canada*. N.p., Le 1^{er} janvier 2014. En ligne. Le 30 juin 2014. <<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/folk-music-emc/>>.
- Peitsara, Kirsti. «Variants of contraction: The case of it's and 'tis.» *University of Helsinki*. N.p., n.d. En ligne. Le 2 février 2014. <<http://icame.uib.no/ij28/peitsara.pdf>>.

- Perron, Gilles. «Le territoire de la chanson québécoise.» *Québec français* 154 (2009): 54-56. *Érudit*. En ligne. Le 14 mai 2014. <<http://id.erudit.org/iderudit/1813ac>>.
- Porterfield, Nolan. *Jimmie Rodgers: The Life and Times of America's Blue Yodeler*. Urbana: University of Illinois Press, 1992.
- Poulantzas, Nicos. «Les classes sociales.» *L'Homme et la société*. 24:24-25 (1972): 23-55. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso_0018-4306_1972_num_24_1_1513>.
- Québec-Press. «Gilles Vigneault et le pays intérieur.» 1973. *Gilles Vigneault II: Dossier de Presse 1962-1986*. Ed. Claude Pelletier. Sherbrooke: Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986. 26 [33].
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- Robert, Guy. *Marc-Aurèle Fortin, l'homme à l'œuvre*. Montréal: Stanké, 1976.
- Rogers, Nathan. «Entretien avec Megan McLeish ». Le 1^{er} décembre 2012. Inédit.
- Russell, Tony. *Country Music Originals: The Legends and the Lost*. Oxford University Press, USA, 2007. Le 30 juin 2014 <<http://www.myilibrary.com?ID=116539>>
- Sauvage, Claude. *Gilles Vigneault de l'œuvre à l'homme*. Saint-Constant: Broquet, 2008.
- Sayre, Robert. «Alexander Mackenzie's Search for the Northwest Passage: The Commerical Imperative (1789-93).» *Number 19*. Ed. Frederic Regard. London: Pickering & Chatto, 2013. 121-37.
- Sermonte, Jean-Paul. *Gilles Vigneault*. Paris.: Éditions du Rocher, 1991.
- Société Radio-Canada. «À la prochaine fois.» *Radio-Canada*. N.p., 2008. En ligne. Le 25 juillet 2014. <http://archives.radio-canada.ca/politique/provincial_territorial/clips/4212/>.
- Société Radio-Canada. «La bataille des gens de l'air.» *Radio-Canada*. N.p., Le 28 juillet 2009. En ligne. Le 25 juillet 2014. <http://ici.radio-canada.ca/emissions/tout_le_monde_en_parlait/2009/Reportage.asp?idDoc=84876>.
- Stevenson, Garth. «The Politics of Remembrance in Irish and Quebec Nationalism.» *Société québécoise de science politique* 37.4 (2004): 903-25. *JSTOR*. En ligne. Le 23 juin 2013. <<http://www.jstor.org/stable/25165734>>.

- Tanguay, A. Brian. *Sclérose ou parfait état de santé ? Examen du système de partis au Québec au XXI^e siècle*. Ed. Alain G. Gagnon. Montréal: Les Éditions Québec/Amérique, (2003):285-345. *Université du Québec à Chicoutimi*. En ligne. Le 29 juillet 2014. <http://classiques.uqac.ca/contemporains/gagnon_alain_g/Qc_Etat_et_societe_t2/Qc_Etat_et_societe_t2.pdf>.
- Taucar, Christopher Edward. *Canadian Federalism and Quebec Sovereignty*. New York: P. Lang, 2000.
- Tremblay, Gisèle. «Raymond Lévesque: l'homme qui porte nos rides.» 1972. *Raymond Lévesque: Dossier de presse 1963-1985*. De Claude Pelletier. Sherbrooke: Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1988.
- Tremblay, Gynette, et Simonne Voyer. «Quadrille, cotillon, reel, brandy: tout le monde danse!». *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec* 67 (2001): 38-44. *Érudit*. En ligne. Le 29 juin 2014. <<http://id.erudit.org/iderudit/8268ac>>.
- Trudeau, Pierre Elliot. «Some obstacles to democracy in Québec.» *L'UQAC*. Cité libre, 1960. En ligne. Le 1er février 2013. <http://classiques.uqac.ca/contemporains/trudeau_pierre_elliott/some_obstacles_to_democracy_in_qc/some_obstacles_to_democracy_in_qc.pdf>.
- Varga, A. Kibédi. «Criteria for Describing Word-and-Image Relations.» *Porter Institute for Poetics and Semiotics* 10.1 (1989): 31-53. *JSTOR*. En ligne. Le 24 mars 2013. <<http://www.jstor.org/stable/1772554>>.
- Verreault, Claude. «Français international, français québécois ou joual: Quelle langue parlent donc les Québécois?». *Département des langues, linguistique et traduction: Université Laval*: 119-31. *Érudit*. En ligne. Le 23 juin 2013. <<http://www.erudit.org/livre/CEFAN/2000-1/000583co.pdf>>.
- Wieviorka, Michel. *La démocratie à l'épreuve: Nationalisme, populisme, ethnicité*. Paris: La Découverte, 1993.