

MÉLISSA GAUTHIER

**Analyse sociopoétique de la réception mitigée de deux œuvres de
Clémence Desrochers : *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show***

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

DÉCEMBRE 2003



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

ISBN: 0-612-90772-4

Our file *Notre référence*

ISBN: 0-612-90772-4

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this dissertation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de ce manuscrit.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the dissertation.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Résumé

Clémence Desrochers est surtout reconnue comme une artiste de scène. Mais elle a également publié plusieurs livres et albums qui sont passés, en comparaison de ses spectacles solos, quasi inaperçus. Or, notre étude porte précisément sur cette question de la réception mitigée des œuvres éditées de Clémence Desrochers. Afin d'expliquer ce phénomène, nous appliquons la grille analytique sociopoétique, développée par Alain Viala et basée sur une théorie des effets prismatiques, à deux publications phares de Desrochers parues en 1977, soit le recueil *Le monde aime mieux...* et l'album double *Mon dernier show*. Nous démontrons en analysant la figure du destinataire dans l'institution des textes de chansons et de monologues (chapitre II), en situant cette même figure dans le code institutionnel plus large qu'est celui du genre (chapitre III) et en étudiant le prisme de l'auteure (chapitre IV), que ces deux œuvres éditées ont un nombre potentiel intrinsèque limité de destinataires.

Remerciements

J'avais entrepris cette recherche sous la direction de feu Roger Chamberland à qui je désire exprimer une reconnaissance posthume. Merci Roger de m'avoir fait découvrir la sociologie de la littérature et de m'avoir guidée dans les premières étapes de ma recherche et de la rédaction. Dans un deuxième temps, je remercie sincèrement ma directrice intérimaire, Irène Roy, qui a gentiment accepté de me superviser et qui a tout fait afin que je puisse terminer le plus tôt possible, dans les délais que nous avons fixés ensemble. Je tiens également à exprimer toute ma gratitude à Chantal Hébert qui a effectué la pré-lecture de ce mémoire. Ses commentaires et ses précieux conseils ont été très utiles et appréciés. Enfin, un merci spécial à Malcolm Orlo Lewis pour le support constant qu'il m'a manifesté au cours des derniers mois, tant sur le plan moral que technique.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	1
Remerciements	2
Table des matières	3
Introduction	5
- Historique de carrière	6
- État de la question	12
- Problématique, méthodologie et corpus	14
Chapitre I : La sociopoétique	16
1.1 : Considérations épistémologiques	17
1.2 : Une théorie des effets prismatiques	19
1.2.1 : Les effets textuels de prisme	20
1.2.2 : Les effets de prime à la lecture et à l'audition	21
1.3 : La démarche analytique sociopoétique	22
1.3.1 : L'inscription du destinataire dans l'institution du texte	23
1.3.2 : L'inscription du destinataire dans l'institution du genre	23
1.3.3 : Le prisme de l'auteur	24
Chapitre II : Étude du destinataire dans l'institution des textes de chansons et de monologues	25
2.1 : Objet d'étude	26
2.2 : Définition du destinataire supposé	28
2.3 : Définition de la périgraphie et de la périphonographie	29
2.4 : Les manifestations scéniques comme préludes à l'édition	31
2.5 : Étude de la périgraphie de <i>Le monde aime mieux...</i>	33
2.6 : Étude de la périphonographie de <i>Mon dernier show</i>	38
2.7 : Conclusion	42
Chapitre III : Inscription du destinataire dans l'institution du genre	43
3.1 : La chanson	45
3.1.1 : Définition générique et typologie de la chanson	46
3.1.2 : Les chansons de Desrochers : des chansons à texte	49
3.1.3 : Deux registres : lyrique et comique	53
3.2 : Le monologue	59

3.2.1 : Définition générique du monologue	59
3.2.2 : Les monologues de Desrochers	61
3.2.3 : Le registre des monologues	64
3.3 : Le prisme générique : conclusion	65
Chapitre IV : Le prisme de l'auteure	69
4.1 : Le discours lyrique	71
4.2 : Le discours comique	78
4.3 : La dimension linguistique	87
4.4 : La dimension interprétative	90
Conclusion : Pour une compréhension de la réception mitigée	95
Bibliographie	102
Annexe 1 : Reprographie de la première de couverture de <i>Le monde aime mieux...</i>	107
Annexe 2 : Reprographie du recto de la pochette de <i>Mon dernier show</i>	108
Annexe 3 : Reprographie du dessin de gauche (intérieur de la pochette de <i>Mon dernier show</i>)	109
Annexe 4 : Reprographie du dessin de droite (intérieur de la pochette de <i>Mon dernier show</i>)	110
Annexe 5 : Chansons lyriques et chansons comiques	111

INTRODUCTION

L'apport de Clémence Desrochers à la culture québécoise est multiple et considérable. De ses premières prestations dans les boîtes à chansons à la fin des années 1950 jusqu'à son dernier spectacle solo présenté au début des années 1990, Desrochers, qui a été tour à tour chansonnière, monologuiste, nouvelliste, dramaturge, comédienne, productrice de spectacles, dessinatrice, animatrice et chroniqueuse, a été très active et présente sur la scène culturelle québécoise. Cependant, au-delà de cette polyvalence qui caractérise son cheminement, c'est davantage comme monologuiste et chansonnière qu'elle s'est fait connaître dans le monde du spectacle et de l'édition (livres et albums). En effet, même si elle a œuvré dans plusieurs domaines et utilisé des formes variées d'expression artistique, elle est considérée d'abord et avant tout comme une auteure-interprète de monologues et de chansons. Cette reconnaissance du public et de la critique, qui a fait d'elle une chansonnière-monologuiste à part entière, n'est cependant pas venue du jour au lendemain. De plus, le statut de cette auteure-interprète, qui a un cheminement de carrière inusité, n'est pas sans comporter une certaine part d'ambiguïté : tout en étant connue et reconnue¹, elle mettra beaucoup de temps, soit près de 20 ans, à obtenir un succès marqué dans le monde du spectacle et elle n'obtiendra jamais de véritable succès

¹ Le fait que la majorité des journalistes appellent Clémence Desrochers par son prénom est un signe probant de la notoriété publique dont jouit cette artiste. À ce sujet, Georges-Hébert Germain écrivait en 1975 : « Se faire appeler par son prénom par tout un peuple, c'est pouvoir se permettre d'avoir avec lui de belles grandes familiarités, c'est vivre avec tout le monde dans une fraternelle et chaleureuse complicité et être chez soi dans toutes les têtes et tous les cœurs », (Georges-Hébert Germain, « Cré belle Clémence ! », dans *La Presse*, 28 juin 1975).

sur le plan de l'édition tant livresque que sonore². L'historique de carrière³, que nous retracerons ici sommairement pour les besoins de notre analyse, montre que Clémence Desrochers occupe dans la sphère culturelle québécoise une place unique et particulière.

Historique de carrière

Après avoir étudié l'art dramatique au Conservatoire de Montréal (1954-1956) d'où elle ressortira avec certes des connaissances et de l'expérience mais aucun diplôme, Clémence Desrochers se cherche une voie et un travail. Comme elle le confirmera par la suite, ce sont en grande partie ses échecs en études dramatiques qui l'ont amenée peu à peu à se définir et à évoluer comme auteure-interprète :

C'est par manque que je suis devenue interprète de ce que j'écris. J'ai raté le Conservatoire. On n'a pas réussi à me classer. Alors j'ai été obligée de faire ma classe à part. Moi, j'ai fait le Conservatoire au tout début, à l'époque où il fallait parler « à la française » pour être une bonne comédienne. Alors, vous imaginez ! Je suis Québécoise, j'ai l'accent québécois ; quand tu m'ôtes ça... C'est comme ça que j'ai commencé à écrire mes textes⁴.

À sa sortie du Conservatoire, elle participe à l'enregistrement d'émissions de télévision (elle reviendra souvent au cours de sa carrière à ce médium soit en tant que co-auteure, comédienne et/ou animatrice), puis elle débute officiellement, en novembre 1957, sa carrière d'auteure-interprète sous la gouverne du promoteur Jacques Normand au cabaret Saint-Germain-des-Prés. Son répertoire est alors restreint : il se limite à un monologue, « Ce que toute jeune débutante devrait savoir ou mon entrée à Radio-Canada », et une chanson, « Je suis une enfant de Marie ». Ce répertoire est néanmoins révélateur de sa carrière à venir, car les deux genres dans lesquels elle s'illustrera le plus, tant à l'oral qu'à l'écrit, sont représentés. Sa première saison au cabaret Saint-Germain-des-Prés est par

² Dans le cas de Desrochers, il est préférable d'employer l'expression « édition sonore » plutôt que « édition musicale », car bon nombre de ses albums incluent des chansons (textes chantés et mis en musique) et des monologues (textes narrés).

³ Nous avons établi ce bref historique en nous référant principalement aux articles que nous avons réunis dans un dossier de presse qui couvre l'ensemble de la carrière de Desrochers. Nous avons également utilisé l'ouvrage d'Hélène Pedneault, *Notre Clémence. Tout l'humour du vrai monde*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1988.

⁴ Clémence Desrochers citée par Marie-Odile Vézina, « Clémence Desrochers s'écrit des choses et les raconte. 18 ans d'un métier qu'elle s'est créé », dans *Perspectives*, 25 avril 1976.

ailleurs, comme en témoigne Jacques Normand⁵, une réussite : elle est fort bien reçue à la fois par le public des boîtes à chansons ainsi que par ses pairs. Forte de cette première expérience qui a été, faut-il le rappeler, un succès de métier et non pas un succès de masse, elle décide de poursuivre dans la même voie.

En 1958, elle forme avec Claude Léveillée, Raymond Lévesque, Jean-Pierre Ferland et Hervé Brousseau, le premier groupe de chansonniers québécois, les Bozos, participant ainsi à la révolution chansonnière qui marque la fin des années 1950 et le début des années 1960 au Québec. S'inscrivant, comme l'indique leur nom, dans la tradition instituée quelques années auparavant par Félix Leclerc, ces chansonniers, qui inaugurent à Montréal la première boîte à chansons typiquement québécoise (Chez Bozo), donnent naissance à un nouveau mouvement musical dynamique. Ils contribuent également à créer un réseau culturel parallèle qui s'étend rapidement à la grandeur de la province. À cet égard, Desrochers fait donc figure de pionnière, car, en plus d'avoir participé à l'essor du mouvement chansonnier au Québec, elle a été la première chansonnière québécoise⁶.

Après la dissolution des Bozos, elle continue de se produire dans des boîtes à chansons à Montréal et en province. Bien entendu, de spectacles en spectacles, elle consolide et renouvelle son répertoire de monologues et de chansons. En 1964, elle écrit et monte avec plusieurs artistes dont Albert Millaire, Janine Sutto, Jean Besré, Denise Filiatrault et Olivier Guimond, la première comédie musicale québécoise originale, *Le vol rose du flamant*. Au cours de cette décennie, elle publie deux recueils⁷ (*Le monde sont drôles* et *Sur un radeau d'enfant*) ainsi que trois microsillons (*Clémence DesRochers*, *Le*

⁵ « Clémence fut la révélation de la saison et dans le genre, je pourrais dire de la décennie » (Jacques Normand, *Les nuits de Montréal*, Montréal, Éditions La Presse, 1974, p. 112).

⁶ Certes, quelques femmes ont fait carrière en chanson avant Desrochers, la plus célèbre et la plus connue étant Mary-Rose-Anna Travers-Bolduc communément appelée la Bolduc. Mais ces artistes évoluaient dans un cadre différent qui n'était pas celui des années 1959-1960 qui ont vu naître le mouvement chansonnier et, ce faisant, ce que plusieurs spécialistes appellent la chanson québécoise moderne (voir Robert Giroux, « L'émergence et la consolidation de la chanson au Québec durant les années 60 », dans *Parcours. De l'imprimé à l'oralité*, Montréal, Triptyque, 1990, p. 451-466 et Robert Saint-Amour, « La chanson québécoise », dans René Dionne (dir.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984, p. 340-361). Suivant ces considérations, nous pouvons donc affirmer que Desrochers est la première chansonnière québécoise.

⁷ Vous trouverez, dans les deux premières parties de la bibliographie, la liste complète des livres (bibliographie) et des albums (discographie) de Desrochers.

vol rose du flamant et Clémence sans pardon). Elle écrit et crée également des revues, une forme de spectacle populaire qui rompt avec la tradition française du récital et la formule des cabarets. Entre 1967 et 1970, elle en présente cinq à la Boîte à Clémence, dont elle est l'une des propriétaires, et au Patriote. Dans l'ordre chronologique, on retrouve *Le monde sont drôles* (1967), *Sois toi-même* (1967), *La grosse tête* (1968), *Les girls* (1969), une revue féministe avant la lettre, et *La belle amanchure* (1970). Ses revues se caractérisent par des thématiques se rattachant à la culture québécoise populaire. Ainsi, à l'instar des revuistes et des acteurs du burlesque qui l'ont précédée, Desrochers a produit des pièces écrites en langue orale dans lesquelles défilaient des personnages issus du milieu populaire urbain. Il est à noter que, dans les spectacles qu'elle écrit et produit au cours des années 1960, elle s'entoure toujours de plusieurs collaborateurs et collaboratrices tant prestigieux qu'inconnus en qui elle reconnaît un potentiel et un talent certains. Plusieurs des nouveaux artistes auxquels elle s'associe connaîtront d'ailleurs ultérieurement une grande popularité dans le domaine artistique : Yvon Deschamps, Gilbert Chénier, Marc Favreau et Diane Dufresne, pour ne nommer que ceux-là. En écrivant et en produisant des spectacles originaux de même qu'en s'associant à plusieurs artistes, Desrochers, comme le rappelle Réal D'Amours, agit comme une stimulatrice dans l'industrie artistique de l'époque⁸.

Au début des années 1970, elle poursuit sur la même lancée à la différence près qu'elle opte pour une autre formule de spectacle, celle du *one woman show*. Délaissant les revues, elle présente désormais des spectacles solos dans lesquels elle s'entoure uniquement d'un ou de quelques musiciens. Le titre de son spectacle présenté en 1971 marque ce tournant de façon officielle : *C'est pas une revue, c't'un show*. Elle présente jusqu'en 1978, année où elle se retire temporairement de la scène, plusieurs spectacles solos tout en demeurant active dans le domaine de l'édition. Entre 1970 et 1975, elle publie une pièce de théâtre (*Le rêve passe*), deux recueils (*La grosse tête* et *J'ai des p'tites nouvelles pour vous autres*) ainsi que quatre microsillons (*La belle amanchure*, *Il faut longtemps d'une âpre solitude pour assembler un poème à l'amour*, *Je t'écris pour te dire* et *Comme un miroir*). Son travail, qui est alors reconnu favorablement par la critique et par ses pairs, est au cours de cette époque de plus en plus médiatisé. Or, même si elle jouit

⁸ Voir Réal D'Amours, « Aimer Clémence ou se voir différent », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson en question(s)*, Montréal, Triptyque, 1985, p. 144.

d'une reconnaissance manifeste dans la sphère culturelle, elle se produit encore dans des salles secondaires de type boîtes à chansons alors que d'autres artistes québécois, qui ont fait leurs premières armes avec elle, se produisent dans des salles de moyenne et grande capacité. Dans sa biographie artistique consacrée à Desrochers, Hélène Pedneault rend compte, sur le mode comparatif de l'ironie, de cette situation. Voici deux extraits qui mettent en perspective la position de Desrochers en regard de celle occupée par d'autres artistes québécois :

Et pendant ce temps, en 1969... [...] Charlebois chante : *Jo-Finger-le-doux* et triomphe à la Comédie canadienne – même pas un an après *L'Osstidshow* –, Vigneault vient de faire l'Olympia, pendant que Clémence passe encore dans des petites boîtes de deux cents places après douze ans de métier.

Et pendant ce temps, en 1970... Pendant que Clémence est encore coincée au troisième étage du Patriote, Charlebois est à Paris, Léveillé commence à la Place des Arts et vient de chanter avec l'Orchestre symphonique de Québec...⁹

Certes, le milieu des années 1970 marque un point tournant dans la carrière de Desrochers. Tout en restant active dans le circuit parallèle des boîtes à chansons, elle finit par intégrer un autre segment du marché du spectacle : elle commence à se produire dans de plus grandes salles telles le théâtre Gésu à Montréal et la salle Louis-Fréchette du Grand théâtre de Québec. De plus, elle obtient en 1975, avec « Le monde aime mieux Mireille Mathieu », une chanson dans laquelle elle critique l'industrie de la chanson, son premier succès à la radio – le seul par ailleurs de toute sa carrière. Cette montée vers un succès plus marqué culminera, dans les années 1970, avec la tournée du spectacle *Mon dernier show*, présenté d'abord trois fois au Cinéma Outremont, à guichets fermés, en avril 1977, puis ensuite transporté plus d'une centaine de fois dans plusieurs autres villes du Québec. Dans les médias, on reconnaît alors en elle une artiste de talent qui a su durer à travers le temps ; on la présente également comme une pionnière méconnue. Les quatre extraits suivants, sélectionnés parmi divers articles parus entre 1973 et 1977, témoignent de cette nouvelle reconnaissance :

Dernièrement, les journaux annonçaient que Clémence Desrochers venait de lancer un disque et préparait un nouveau spectacle. Il faut lui souhaiter le succès que lui vaut son authentique talent. N'est-ce pas, en effet, l'initiatrice de ce mouvement humoristique

⁹Hélène Pedneault, *op.cit.*, p. 171 et 176.

qu'illustrent aujourd'hui avec tant de vivacité d'esprit les Deschamps, les Landré, les Cyniques et tant d'autres...¹⁰

On ne le croirait pas, mais Clémence a toujours eu sa présence personnelle dans le monde du spectacle, de la chanson québécoise. Jamais vraiment de succès à faire battre tambours, mais inlassablement l'erre d'aller qui fait des gens de ce métier les seuls qui peuvent durer et que le public n'oublie pas¹¹.

Clémence a largement contribué à créer ces genres que Beau Dommage et Deschamps entre autres ont développés. Elle occupe donc une place extrêmement importante dans toute notre chanson et tout notre spectacle populaires¹².

Clémence raconte sa carrière un peu bizarre, une carrière qui n'a vraiment jamais débouché sur le grand vedettariat, mais une carrière solide, une carrière stable, une carrière qui ne s'effoiera jamais parce qu'elle est vraie, parce qu'elle n'a pas été montée en épingle par une machine publicitaire et qu'elle repose sur un immense talent de comédienne et d'écrivain[e]¹³.

Au cours de cette période de montée vers le succès, les spectacles tout comme les publications de Desrochers jouissent d'un très bon accueil et d'une couverture médiatique plus large. Signes que ses manifestations artistiques et ses œuvres se font maintenant attendre par un certain public, les journalistes annoncent à l'avance le prochain spectacle ainsi que la préparation et/ou la parution d'un nouveau disque ou d'un livre. Ils multiplient également les entrevues avec celle qu'ils appellent familièrement « notre Clémence ». Forte de ce gain de popularité qu'elle connaît entre 1974 et ses adieux temporaires annoncés par la tournée *Mon dernier show*¹⁴ initiée en 1977, Desrochers publie coup sur coup, cette même année, un recueil, *Le monde aime mieux...*, et un album double intitulé *Mon dernier show*, qui est un enregistrement de l'intégrale du spectacle du même nom. Par la suite, elle quitte la scène pendant plusieurs mois pour se consacrer à l'écriture et au tournage des émissions de la série *Les trouvailles de Clémence* qu'elle animera pendant trois ans. Elle effectuera un retour sur scène avec son spectacle *Les retrouvailles de Clémence* présenté pour la première fois en septembre 1980 au TNM, spectacle qui donnera également lieu, comme ce fut le cas avec *Mon dernier show*, à une

¹⁰ Anonyme, « Desrochers (Clémence). *La grosse tête* », dans *Le livre canadien*, décembre 1973.

¹¹ Benoît Lavoie, « Clémence qui sait durer », dans *Le Soleil*, 16 février 1974.

¹² Georges-Hébert Germain, *loc.cit.*

¹³ Pierre Beaulieu, « Le monde aime mieux... Clémence Desrochers », dans *La Presse*, 2 avril 1977.

¹⁴ Avec ce spectacle, Desrochers a fait le tour de la province. Elle en a donné de multiples représentations entre mars 1977 et août 1978 avant de se retirer du monde du spectacle pour une période d'environ deux ans.

tournée d'importance. Desrochers continuera, jusqu'au début des années 1990, à évoluer dans la même lignée instituée par cette tournée. En effet, elle présentera, non plus dans des boîtes à chansons mais dans des salles de moyenne à grande capacité (environ 500 à 2000 places), des spectacles qui connaîtront un succès comparable à celui remporté en 1977-1978. Dans l'ordre chronologique, on retrouve, outre *Les retrouvailles de Clémence* cité plus haut, *Plus folle que jamais* (créé en janvier 1983 au Théâtre Arlequin), *Le derrière d'une étoile* (créé en janvier 1986 au Théâtre Arlequin), *J'ai show* (créé en mars 1989 au cinéma Outremont) et *De retour après la (méno)pause* (créé en septembre 1993 au Monument-National).

En somme, le milieu des années 1970 représente une période charnière dans la carrière de Clémence Desrochers qui occupe alors, comme nous l'avons vu, une nouvelle position dans le champ culturel québécois. Elle se produit désormais à guichets fermés dans des salles de plus grande capacité, rejoignant ainsi un public plus vaste. Cependant, le gain de popularité qu'elle connaît alors dans l'industrie du spectacle ne se vérifie pas dans le domaine de l'édition livresque et sonore. S'il est vrai que son réseau d'adeptes s'élargit considérablement à partir du milieu des années 1970, il demeure en revanche somme toute limité dans le domaine de l'édition. Pour preuve, ses livres n'ont jamais figuré sur les listes de *best-sellers* et ses albums les plus « populaires » ne se sont guère vendus en moyenne à plus de 5 000 exemplaires¹⁵. Quels sont les éléments qui expliquent ce décalage entre cette vague de succès qui entoure les manifestations scéniques de Desrochers et les chiffres de vente limités rattachés à ses publications ? Et que dire de l'absence de diffusion de ses compositions à la radio commerciale ? Ces deux interrogations nous amènent à poser comme hypothèse de départ pour notre travail la réception mitigée des œuvres éditées de Clémence Desrochers.

¹⁵ Quelques mois après la parution de l'album *Comme un miroir* (1975), Georges-Hébert Germain rapporte : « Michel Constantineau, des disques Franco, m'a dit que tu avais vendu 8 000 copies de ton dernier disque *Comme un miroir* » (Georges-Hébert Germain, « On dit que c'est ton année, Clémence... », dans *La Presse*, 4 mars 1976). Ailleurs, Réal D'Amours parle plutôt de « 3 000 disques vendus » en moyenne pour les albums parus entre 1975 et 1980 (Réal D'Amours, *loc.cit.*, p. 147). Même s'il nous est impossible d'obtenir des données quantitatives officielles, nous pouvons néanmoins inférer, à partir de ces déclarations, que les albums les plus *populaires* de Desrochers ne se sont guère vendus à plus de 5 000 exemplaires en moyenne, ce qui est peu comparé aux performances de d'autres artistes ou groupes de l'époque.

État de la Question

Jusqu'à ce jour, peu d'auteurs et de chercheurs ont étudié l'œuvre de Clémence Desrochers. En dehors du circuit universitaire, mentionnons l'ouvrage d'Hélène Pedneault, *Notre Clémence : tout l'humour du vrai monde*, qui est une biographie axée sur la carrière artistique de Desrochers. Bien entendu, cet ouvrage a une valeur relative du point de vue de la recherche. Dans la préface, l'auteure avoue d'ailleurs elle-même qu'elle n'a aucune prétention à la rigueur intellectuelle : « Je ne cherche pas la vérité historique. [...] Je voudrais faire œuvre de gourmande et vous faire partager ma gourmandise »¹⁶, écrit-elle. Néanmoins, Pedneault, qui a mené une enquête somme toute sérieuse et poussée, signe un ouvrage honnête qui fournit des renseignements précieux sur la chronologie des divers événements ayant ponctué la carrière de Clémence Desrochers.

Au plan de la recherche universitaire, on compte, outre deux articles courts d'André Gaulin¹⁷ et de Réal D'Amours¹⁸ que nous utiliserons dans notre étude, un mémoire de maîtrise et un chapitre de thèse doctorale, tous deux signés par Yvan Lacoursière. Certes, le mémoire, intitulé *Clémence Desrochers : humour et solitude*, ainsi que le chapitre sur les monologues de Desrochers, tiré de la thèse doctorale du même auteur, présentent un certain intérêt dans la mesure où, à l'instar de l'ouvrage de Pedneault, ils posent des jalons et relatent des événements importants de la carrière artistique de Desrochers. Cependant, la valeur scientifique de ce mémoire et de ce chapitre est aujourd'hui, à la lumière des nouvelles données en recherche littéraire, contestable. Dans son mémoire de maîtrise, Lacoursière utilise une méthode non rigoureuse (c'est lui-même qui le dit¹⁹), qui allie principalement la thématique, la stylistique et la psychocritique, pour démontrer son hypothèse qu'il résume ainsi : « Par le bilan des inquiétudes profondément humaines de Clémence, par leur enracinement dans son vécu et dans l'écriture, je ferai ressortir un

¹⁶ Hélène Pedneault, *op.cit.*, p. 21.

¹⁷ André Gaulin, « Clémence Desrochers et l'imaginaire social de l'Estrie », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson en question(s)*, Montréal, Triptyque, 1985, p. 152-162.

¹⁸ Réal D'Amours, *loc.cit.*, p. 142-151.

¹⁹ Yvan Lacoursière, *Clémence Desrochers : humour et solitude*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 1981, p. 27.

moyen de prise de possession de nos potentialités : l'humour, clair et lumineux...»²⁰. Or, Lacoursière arrive à une conclusion qui est à l'image de son hypothèse : une conclusion qui nous apparaît maintenant, plus de vingt ans après la rédaction de ce mémoire de maîtrise, tenir davantage de la philosophie existentielle que de la recherche littéraire.

Le chapitre « Clémence Desrochers (1933-) » est tiré de la thèse de doctorat de Lacoursière consacrée au monologue québécois. Dans cet ouvrage, ce dernier étudie succinctement l'œuvre de plusieurs monologuistes québécois selon le modèle théorique aujourd'hui contesté des homologues structurales de Goldmann. À la fin de son étude, il affirme que tous les monologues écrits entre 1960 et 1985 présentent des homologues formelles et/ou thématiques avec le cadre sociopolitique québécois qui se définit, selon lui, essentiellement par le nationalisme. En d'autres mots, les monologues de Desrochers et des autres monologuistes québécois constitueraient autant de miroirs de la société de l'époque : « L'artiste se raconte et on retrouve son pays en transparence dans le récit. Le monologue, proche des gens, amène l'artiste à endosser le visage de sa patrie »²¹, conclut-il. Or, cette affirmation nous apparaît un peu simpliste. Qui plus est, comme l'a souligné Alain Viala, la formule sur laquelle reposent les travaux de Goldmann, formule selon laquelle la littérature est le reflet de la société, ne peut d'ailleurs plus constituer la base d'une recherche littéraire sociologique sérieuse, « car parler d'homologie structurale, ce n'est au fond que déplacer la même idée [pseudo-scientifique du reflet], l'impliciter un peu davantage, supposer qu'il y a des formes similaires quelque part en profondeur entre tous les phénomènes d'une même société, et que celles de la part artistique (ici la littérature) sont "à l'image" de celles de la structure sociale d'ensemble²² ».

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

²¹ Yvan Lacoursière, *Le nationalisme dans les monologues québécois (1960-1985)*, Thèse de doctorat, Université Laval, 1995, p. 353.

²² Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, p. 187.

Problématique, méthodologie et corpus

En somme, mis à part le mémoire de maîtrise de Lacoursière, aucune étude d'envergure n'a encore été menée en études littéraires ni sur l'œuvre de Desrochers en général, ni sur la question de la réception mitigée de ses publications soulevée plus haut. Or, nous croyons que la figure du destinataire contenue dans les textes de cette auteure-interprète nous permettra de découvrir les motifs de la réception mitigée qui caractérise ses œuvres éditées et de mieux comprendre, ce faisant, sa trajectoire artistique singulière. Pour étudier la figure du destinataire dans l'œuvre de Clémence Desrochers ainsi que la prise de position de cette dernière, nous utiliserons la grille d'analyse sociopoétique que Alain Viala a développée et présentée dans l'ouvrage *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio* cité plus haut. Étant donné que nous ne pouvons pas retenir toutes les publications de Desrochers – rappelez-vous qu'on en compte plus d'une trentaine en tout –, nous nous concentrerons sur les deux publications parues en 1977, soit le recueil *Le monde aime mieux...*²³ et l'album double *Mon dernier show*²⁴.

Sur le plan de la recherche, trois raisons principales motivent et justifient ce choix de corpus. Les deux ouvrages sélectionnés présentent des avantages du point de vue analytique. D'abord, ils nous permettront de considérer et d'analyser les deux dimensions qui caractérisent l'ensemble des œuvres éditées de Desrochers, à savoir la dimension textuelle ainsi que la dimension sonore. De plus, la majorité des monologues et des chansons, écrits au cours de la période identifiée comme étant la période charnière dans la carrière de Desrochers (1974-1977), se retrouvent dans *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show*. Enfin, *Mon dernier show*, qui est un enregistrement de l'intégrale du spectacle du même nom, nous offre la possibilité d'étudier du matériel original, c'est-à-dire du matériel qui renvoie à une réelle situation d'énonciation. Cela dit, il reste qu'une dimension importante de l'œuvre de Desrochers, soit la dimension visuelle liée au spectacle, ne sera pas considérée dans notre analyse. Cependant, puisque nous travaillons dans une perspective sociologique et que nous nous intéressons à l'œuvre éditée de l'auteure, nous devons nous en tenir à des œuvres ayant circulé sur le marché de l'édition.

²³ Clémence Desrochers, *Le monde aime mieux...*, Montréal, Éditions de l'homme, 1977.

²⁴ Clémence Desrochers, *Mon dernier show*, Disque Franco, FR-41001, 1977.

Or, aucun enregistrement vidéo d'un spectacle de Desrochers pour la période qui nous intéresse (1974-1977) n'a été réalisé. C'est pourquoi nous ne considérerons à des fins d'analyse que la dimension textuelle (livre) et sonore (album).

CHAPITRE I

LA SOCIOPOÉTIQUE

La question du rapport entre le social et le littéraire est depuis longtemps fondamentale en études littéraires. La sociopoétique, élaborée par Alain Viala dans les années 1990, est la dernière-née des théories littéraires sociologiques. Les principes, les outils et les méthodes de cette approche critique qui a renouvelé de façon sérieuse les perspectives en sociologie de la littérature et, plus largement, en études culturelles, sont définis par Alain Viala dans l'ouvrage *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio* qu'il a écrit conjointement avec Georges Molinié²⁵. Même si nous ferons toujours, au début de chacune des parties de notre analyse, des précisions d'ordre théorique, nous croyons qu'il est opportun de faire d'abord une présentation générale de cette méthode critique afin que lecteur puisse comprendre les fondements de la grille analytique qui sera utilisée et dont les trois étapes seront exposées dans la dernière partie de ce chapitre (1.3).

²⁵ Nous tenons à préciser que les deux auteurs ont effectué une recherche connexe quoique distincte. Dans la première partie de l'ouvrage, Molinié fait état de ses travaux en sémiostylistique alors que Viala, dans la deuxième partie, présente et met à l'épreuve la méthode sociopoétique. Nous n'utiliserons donc que la deuxième partie de l'ouvrage, soit celle écrite par Viala.

1.1 : Considérations épistémologiques

Comme l'indique le néologisme créé par Viala, la sociopoétique est née du dialogue entre deux approches critiques traditionnellement distinctes : la sociologie de la littérature et la poétique. Mais, encore faut-il préciser de quelle sociologie et de quelle poétique il s'agit. Sur le plan sociologique, Viala se situe dans la tradition de la sociologie du champ culturel instituée par Pierre Bourdieu. Quant à la poétique sollicitée par la sociopoétique, c'est la poétique formelle qui s'intéresse aux constructions discursives de la signification et qui a pour objet d'étude les genres et les formes. La sociopoétique a pour but de définir la corrélation entre les divers états de la poétique et les faits sociaux qui induisent les variations historiques de répertoires, de définitions et de répartitions des genres. Viala insiste par ailleurs sur le fait que la sociopoétique est un dialogue dans lequel la sociologie de la littérature et la poétique conservent leurs méthodes et leur objet d'étude respectifs : « une part spécifique de tâches demeure pour chacune [...] : la poétique a pour but la description intratextuelle puis intergénérique, la sociologie a pour but la mise en relation des œuvres avec d'autres espaces de pratiques et de sens »²⁶. Ce dialogue interdisciplinaire qu'est la sociopoétique s'articule donc autour de deux plans complémentaires : « le premier [...], le plus global, celui des macrostructures, consiste dans l'analyse de la valeur sociale des genres et formes; le second, à l'échelon des structures particulières des textes, consiste à analyser la construction des effets esthétiques et idéologiques liés à cette valeur sociale des formes selon les divers états de la poétique correspondant aux divers états de société »²⁷.

En plus de donner lieu à un dialogue fécond, l'approche sociopoétique est riche dans la mesure où elle dépasse largement les limites du littéraire. Certes, à l'origine, la grille de Viala a été conçue en fonction de et pour les textes littéraires. Cependant, celle-ci repose sur une conception sociologique de la littérature qui est également valable pour d'autres catégories de biens symboliques. Selon Viala, la littérarité ne renvoie pas à une réalité unifiée et universelle. Elle constitue plutôt un concept équivoque et variable qui a de tous temps été un objet de débats et de jugements. Soucieux non pas de définir une

²⁶ Alain Viala, *op.cit.*, p. 157.

²⁷ *Ibid.*, p. 155.

quelconque essence littéraire mais de distinguer, du point de vue sociologique, les textes littéraires des autres textes, Viala en vient alors à identifier la spécificité du littéraire. Il retient trois critères sociologiques définitoires : la logique de la différence, la logique de la destination aléatoire et la logique esthétique qu'il définit comme suit :

- 1- la communication différante : « Le texte littéraire apparaît caractérisé par une communication, une socialisation, *différée*. Il est produit pour être reçu (lu ou écouté) à distance du moment et du lieu de sa composition »²⁸ ;
- 2- la destination aléatoire : « Le texte littéraire fait partie des textes qui sont ouverts à plusieurs lecteurs qu'ils ne peuvent prévoir »²⁹ ;
- 3- la problématique esthétique « Rien n'est clos [...]. Tout est possible [...]. Dans tous les cas, il [le texte littéraire] est un jeu »³⁰.

Or, cette triple logique régit également d'autres catégories de biens symboliques tels les albums, qu'ils soient strictement musicaux ou, comme dans le cas qui nous intéresse, de composition multiple (chansons et monologues). Le mémoire de maîtrise de Carole Couture, intitulé *Richard Desjardins : pluralité de la forme et du discours pour une réception mitigée*³¹ et publié sous le titre *Richard Desjardins ou La parole est mine d'or*³², est à cet égard des plus éloquents, car il a permis de mettre en évidence l'adaptabilité et la richesse du modèle d'analyse de Viala. Ainsi, après un léger travail d'adaptation qui portera sur les termes et non pas sur le contenu de la démarche, nous pourrons utiliser l'approche sociopoétique pour analyser les deux dimensions de l'œuvre publiée de Desrochers, à savoir la dimension textuelle (littéraire) et sonore. Nous tenons par ailleurs à souligner ici l'excellent travail de Carole Couture qui a été la première à employer l'approche sociopoétique pour l'analyse de la chanson et qui nous a, par le fait même,

²⁸ *Ibid.*, p. 150.

²⁹ *Ibid.*, p. 151.

³⁰ *Ibid.*, p. 152.

³¹ Carole Couture, *Richard Desjardins : pluralité de la forme et du discours pour une réception mitigée*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1998.

³² Carole Couture, *Richard Desjardins ou La parole est mine d'or*, Montréal, Triptyque, 1998.

* Dans notre étude, nous nous référerons à la version éditée du mémoire de maîtrise de Carole Couture.

indiqué la voie à suivre. Nous nous inspirerons en partie de l'adaptation³³ qu'elle en a proposée pour appliquer la grille sociopoétique à notre objet d'étude.

1.2: Une théorie des effets prismatiques

Étant donné que la sociopoétique est issue de la sociologie du champ littéraire, la question des médiations se trouve au cœur de cette démarche critique. Pour rendre compte des effets de médiations qui interviennent dans le processus de la création littéraire [et plus largement artistique] ainsi que de la réception, Viala propose d'employer la métaphore du prisme. Voici les raisons qui justifient cette prise de position :

Qu'est-ce, en effet, qu'un prisme ? C'est un corps structuré : la littérature l'est. Il peut être de diverses formes : la littérature l'est. Il a pour propriété de laisser la lumière le traverser mais, selon les formes et selon les matériaux utilisés, chaque prisme agit diversement sur la lumière qui vient en lui se réfracter. Tel laissera passer tous les rayons, que tel autre en arrêtera la majorité ; tel leur fera subir une grande distorsion, que tel autre les infléchira à peine, voire de façon imperceptible, etc. [...] Et le prisme a des vertus créatives : là où il reçoit une lumière blanche, c'est-à-dire en fait incolore parce que composite, il peut faire voir, révéler, les couleurs qui entrent dans cette lumière, ou certaines d'entre elles en tous cas³⁴.

De plus, la vertu créative des textes littéraires et [artistiques] peut aussi être associée au phénomène physique de la réfraction qui intervient lorsque la lumière entre en contact avec un prisme.

Rejetant la métaphore du reflet (variantes : le miroir et la mise en abyme) qui est, selon lui, une croyance mythifiante qui disqualifie toute prétention à la scientificité, Viala en choisit une autre, soit celle du prisme, pour représenter les rapports entre la littérature et la société. Or, cette métaphore du prisme est fort utile sur le plan conceptuel, car elle permet de rendre compte de la problématique des médiations propre aux textes littéraires [et aux albums], problématique qui nous oblige à considérer que tout texte écrit, [récité ou chanté] s'inscrit dans une chaîne de phénomènes. En effet, les productions littéraires et [sonores] ne sont pas des en-soi : elles reçoivent des influences et y réagissent (étape de la production) de même qu'elles exercent des influences sur des aspects de la réalité sociale

³³ Dans le but de rendre justice au discours de Viala, nous mettrons entre crochets les ajouts que nous ferons afin de rendre son modèle analytique opératoire.

³⁴ Alain Viala, *op.cit.*, p. 187-188.

(étape de la réception). Pour rendre compte de la dynamique de l'échange littéraire [et artistique], Viala retient la thèse des anticipations croisées dont l'énoncé principal est le suivant : « tout auteur, quand il écrit, anticipe sur les effets que la lecture ou [l'audition] produira, et les profits [...] qui peuvent en découler pour lui [...]; tout lecteur [ou tout auditeur], de son côté, en s'engageant dans une lecture [ou une audition] escompte des effets, des profits de cette lecture [ou de cette audition] [...] »³⁵. Ainsi, une étude sociologique sérieuse des textes littéraires [et des textes enregistrés, qu'ils soient mis en musique ou non], doit donc tenir compte des « effets de médiations en jeu *dans* le texte tout autant que dans sa mise en circulation et sa réception »³⁶. C'est pourquoi la grille sociopoétique tient compte à la fois de ce que Viala appelle les effets textuels de prisme (production) et les effets de prisme à la lecture [et à l'audition] (réception).

1.2.1 : Les effets textuels de prisme

Viala identifie quatre facettes ou plutôt quatre prismes qui forment, une fois tous mis ensemble, ce grand prisme que constitue tout texte [écrit, récité ou chanté]. Il désigne comme premier prisme la langue. Comme il le rappelle, la langue, qui est une institution sociale, est « un prisme à travers lequel le réel se diffracte »³⁷. Deux dimensions langagières, soit la dimension historique et la dimension formelle, présentent un intérêt pour la sociologie de la littérature, car elles comportent, en plus des enjeux stylistiques, « des enjeux sociaux : adopter un code linguistique, et en son sein un registre, comme base légitime de l'écriture, c'est désigner une catégorie de destinataires possibles, ceux qui ont la maîtrise de ce code et de ce registre, et qui partagent la même prise de position, à savoir de les considérer comme légitimes quand cela ne va pas de soi »³⁸.

Viala identifie comme second prisme le champ littéraire [et artistique] lui-même. Comme il le souligne, la médiation du champ est présente, car un texte littéraire ou [sonorisé] ne parle en effet du social qu'à travers « ce que les structures du champ, au

³⁵ Alain Viala, *op.cit.*, p. 191-192.

³⁶ *Ibid.*, p. 192.

³⁷ *Ibid.*, p. 194.

³⁸ *Ibid.*, p. 195

moment de son énonciation, permettent, imposent et interdisent »³⁹. Dans la même lignée, il identifie, comme troisième facette du prisme que constitue chaque œuvre, le genre. À l'instar du champ, le genre, souligne-t-il, opère une médiation cruciale entre l'œuvre et les autres dimensions de la société : « chaque genre a ses normes, ses "lois", ses traditions [...]; il ne s'adresse à ses lecteurs [ou à ses auditeurs] qu'en fonction de tout cela, et constitue de plus, en soi, un code qui désigne une ou quelques catégories de destinataires privilégiés »⁴⁰.

Enfin, Viala considère que l'auteur constitue la quatrième et dernière facette du prisme textuel. Il distingue deux dimensions prismatiques chez l'auteur qui sont liées quoique distinctes. Il y a d'abord la psyché individuelle de l'auteur. Il y a également une dimension proprement sociale, à savoir celle de la trajectoire littéraire, [artistique] et sociale de l'auteur, qui doit être considérée par le sociopoéticien, car « les formes et contenus des [productions] d'un auteur sont fonction, [comme l'a montré Bourdieu], de sa position dans [les divers champs] [...] et varient selon sa trajectoire »⁴¹.

1.2.2 : Les effets de prisme à la lecture et à l'audition

Les quatre prismes présentés dans la partie précédente sont tous situés du côté de la production. Cependant, la logique des anticipations croisées nous oblige à considérer les effets de prisme à la lecture [et à l'audition]. Viala rappelle que la construction du sens par le lecteur [et l'auditeur] est réglée par des codes concrets qui forment ce qu'il appelle la rhétorique du lecteur [et de l'auditeur]. Cette rhétorique de la lecture [et de l'audition], qui est une réalité sociale différentielle et qui nous permet d'identifier les effets prismatiques situés du côté de la réception, comporte cinq aspects qui interviennent de façon entremêlée dans la réalité :

- 1) le choix, l'élection de l'œuvre;
- 2) la définition des objectifs de lecture [ou d'audition];
- 3) la phase de construction du sens (la transcription);

³⁹ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁴¹ *Ibid.*, p. 197.

- 4) les modalités de l'acte de lecture [ou d'audition] lui-même;
- 5) la mémorisation⁴².

Le fait qu'il soit possible d'établir une rhétorique montre que « lire un livre [ou écouter un disque] n'est pas une capacité naturelle à l'humain, mais une compétence acquise, qui s'inscrit dans l'ordre des *habitus*. De ce fait, ces actes sont des actes sociaux tributaires de tous les aléas de quelque pratique sociale que ce soit »⁴³. L'analyse de la rhétorique de la lecture et de l'audition est très importante, car elle permet de montrer le lien étroit qui unit le processus de la réception à celui de la production.

1.3 : La démarche analytique sociopoétique

Nous avons jusqu'à présent résumé les concepts qui se trouvent à la base de la théorie de Viala. Il reste maintenant à exposer de quelle façon ces divers concepts s'articulent lors de l'analyse proprement dite. La sociopoétique est une démarche inductive : elle part des œuvres et les explore selon les cinq prismes identifiés auparavant (sections 1.2.1 et 1.2.2), à savoir le prisme de la langue, le prisme du champ, le prisme du genre, le prisme de l'auteur et le prisme de la lecture [et de l'audition]. Nous analyserons les deux ouvrages à l'étude, en l'occurrence *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show*, selon la logique prismatique qui, comme nous l'avons vu précédemment, intervient à la fois dans le processus de production et de réception des œuvres. Pour ne rien laisser au hasard, nous adopterons le plan d'analyse en trois étapes⁴⁴ proposé par Viala.

⁴² *Ibid.*, p. 199.

⁴³ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁴ Viala ajoute à ces trois étapes, qui forment le cœur de l'analyse de l'œuvre d'un auteur, une quatrième étape qui est colossale et irréaliste compte tenu de l'avancement actuel des recherches dans ce domaine. En effet, il propose de réunir en dernière instance toutes les études portant sur les auteurs [ou les artistes] d'une même époque afin de soit définir les différentes modalités du champ littéraire [ou de tout autre champ culturel], soit d'en déterminer son absence d'autonomisation à un moment donné.

1.3.1 : L'inscription du destinataire dans l'institution du texte

Dans un premier temps, nous étudierons l'inscription du destinataire dans l'institution des textes. Pour être considéré comme littéraire [ou artistique], un texte doit, en plus de s'inscrire dans la triple logique identifiée plus haut (la communication différante, la destination aléatoire et la problématique esthétique), être reçu⁴⁵ puis institué comme tel par les récepteurs. Pour Viala, le destinataire n'est pas seulement une instance sémiotique; il est également une réalité sociale. Ainsi, détecter la figure du destinataire supposé qui est désigné dans le texte permet d'évaluer non seulement les compétences de ce dernier, mais aussi le profil social lié à ces compétences. En somme, l'étude de la figure du destinataire permet de déterminer « quelle catégorie culturelle, donc sociale, est désignée par les pré-requis et les “allant de soi” que l'[œuvre] contient et suppose admis comme tels par son destinataire pour que sa réception soit optimale »⁴⁶. Pour définir la figure du destinataire dans les deux œuvres de Desrochers, nous considérerons dans un premier temps (chapitre II) la périgraphie du recueil et de l'album. En d'autres mots, nous examinerons les éléments de la macrostructure afin d'identifier les modalités du pacte de lecture de *Le monde aime mieux...* et du pacte d'audition de *Mon dernier show*.

1.3.2 : L'inscription du destinataire dans l'institution du genre

À la deuxième étape de notre analyse (chapitre III), nous situerons l'inscription du destinataire dans un code institutionnel plus large : le code générique. Pour ce, nous procéderons à une analyse intragénérique afin de déterminer « le type de performance lectorale [et auditive] sollicité par le genre et le type de variété qu'en propose le[s] texte[s] examiné[s] »⁴⁷. L'analyse intragénérique se fonde sur les éléments de macrostructure : elle porte à la fois sur le registre d'expression ainsi que le genre proprement dit. Nous procéderons également à une analyse intergénérique « de manière à [...] caractériser [les textes] par les rapprochements ou les différences qu'il[s] met[tent] en avant avec les

⁴⁵ Carole Couture souligne à cet effet que « sans destinataire, récepteur, lecteur ou auditeur, un texte ou une chanson n'est que néant » (Carole Couture, *op.cit.*, p. 15).

⁴⁶ Alain Viala, *op.cit.*, p. 209.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 211.

propriétés d'autres genres que celui dont il[s] se réclame[nt] ou en tout cas relève[nt] »⁴⁸. C'est dans le cadre de cette analyse portant sur le statut générique que nous commencerons l'examen sémantique en traitant de la question des thèmes abordés. En nous interrogeant sur le statut générique, nous serons donc à même, d'une part, de mesurer « le rapport entre choix esthétique (le genre) et options idéologiques et, d'autre part, de référer le[s] texte[s] et [leur] discours à un cadre institutionnel qui dépasse [...] l'espace littéraire [ou artistique] »⁴⁹.

1.3.3 : Le prisme de l'auteur

En dernier lieu (chapitre IV), nous aborderons la question de l'imaginaire de l'auteur. Certes, l'imaginaire, qui relève de la psyché de l'auteur, est habituellement l'apanage du psychologue et du psychanalyste (imaginaire individuel) ou de l'anthropologue (imaginaire collectif). Cependant, dans la mesure où l'auteur est un personnage social, il est tout à fait pertinent de s'interroger sur la figure que ses œuvres proposent de lui. L'analyse de la figure de l'auteur doit être menée de deux façons. Le sociopoéticien doit d'abord étudier en termes d'*habitus* la prise de position que constitue le texte. Les données recueillies lors des deux premières étapes de l'analyse sont ici mises à contribution, car les *habitus* s'observent à partir de la figure du destinataire ainsi qu'à partir des spécifications stylistiques et génériques des textes. Mais, puisqu'« il y a plusieurs façons de prendre ou d'occuper une position »⁵⁰, il faut également considérer, dans un deuxième temps, la posture (la façon d'occuper une position). Ultérieurement, Viala propose de dégager la logique d'une stratégie littéraire [ou artistique] en mettant en relation la trajectoire de l'auteur (l'ensemble des positions successivement occupées par celui-ci tant dans le champ littéraire et [artistique] que dans le champ social) ainsi que ses diverses postures. Pour déterminer cette trajectoire, il faut étudier toutes les œuvres d'un auteur. Or, dans le cas de Desrochers, on parle de plus d'une trentaine de livres et albums. C'est pourquoi nous ne traiterons pas de la question de la trajectoire, qui pourrait à elle seule faire l'objet d'une étude complète.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 213.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 216.

CHAPITRE II

ÉTUDE DU DESTINATAIRE DANS L'INSTITUTION DES TEXTES DE CHANSONS ET DE MONOLOGUES

Pour identifier la figure du destinataire dans *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show*, nous nous devons, à l'instar de Viala face au recueil *La ronde et autres faits divers* de Le Clézio, de jouer le jeu de la découverte naïve⁵¹ de ces œuvres. Commençons donc par ce que *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show* offrent à lire et à écouter. Le recueil *Le monde aime mieux...* contient 20 chansons (textes et partitions), 10 monologues, deux nouvelles et une pièce de théâtre. L'album double *Mon dernier show* comprend, outre l'introduction musicale, 15 pistes qui se divisent comme suit : huit chansons et sept monologues. Nous sommes donc en présence de deux œuvres qui regroupent une pluralité de textes ayant leur unité et leur autonomie propres. Ainsi se pose la nécessité de circonscrire l'objet d'étude. En effet, Viala affirme que, dans le cas d'une œuvre qui allie divers textes ayant chacun leur propre clôture, il est nécessaire d'établir sur quel objet d'étude portera l'analyse⁵².

⁵¹ Étant donné que l'approche sociopoétique nous oblige à partir des œuvres en ne supposant rien de connu, nous pouvons à juste titre utiliser l'expression « découverte naïve », qui loin, d'être péjorative, fait précisément référence à la méthode inductive privilégiée par Viala.

⁵² Voir Viala, *op.cit.*, p. 223-224.

2.1 : Objet d'étude

L'album double est à cet égard l'ouvrage le moins problématique, car, même s'il comporte plusieurs chansons et monologues, son unité ne fait aucun doute. En effet, *Mon dernier show* a été enregistré en direct lors du spectacle du même nom que Desrochers a présenté, comme l'indique la mention à l'endos de la pochette, au Cinéma Outremont le 9 avril 1977. Or, tout spectacle solo mettant en scène un seul auteur-interprète présente généralement une certaine unité. C'est pourquoi nous pouvons considérer que les chansons et les monologues figurant sur l'album *Mon dernier show* forment un tout. D'ailleurs, lors de la production et du mixage de l'album, on a tenu compte de l'intégralité du spectacle en retenant tous les numéros qui le composaient et en conservant le même ordre de présentation. Lors de l'audition, divers indices confirment cet état de fait. Par exemple, la première pièce de la face A du disque 1 s'intitule « Introduction musicale ». De même, avant d'interpréter le texte d'ouverture du spectacle, à savoir le monologue « Un sujet délicat », Desrochers souhaite la bienvenue aux spectateurs et, à la fin du disque I (face B), elle annonce le début de l'entracte. Ainsi, comme le confirment les titres des deux microsillons qui s'intitulent respectivement « première partie » et « deuxième partie », chacun des 33 tours de cet album correspond à une des deux parties du spectacle. Or, un spectacle qui est, sur le plan formel, de facture plutôt traditionnelle, est souvent un produit structuré qui obéit à un concept de base prédéterminé. Cela est d'autant plus vrai dans le cas des spectacles comme *Mon dernier show* qui est destiné à être représenté plusieurs fois. Ainsi, dans la mesure où les chansons et les monologues forment autant de parties d'un tout qui les englobe, nous considérerons à des fins d'analyse l'ensemble des pièces de l'album *Mon dernier show*.

L'unité du recueil *Le monde aime mieux...* n'est pas aussi probante que celle de l'album double. La table des matières fait mention de quatre parties distinctes : outre la préface, on retrouve dans l'ordre la section « chansons » (textes et partitions), « monologues », « nouvelles » et « théâtre » (texte et partitions des chansons). Selon nous, il y a une division manifeste entre les deux premières et les deux dernières parties du recueil. Plus précisément, nous estimons en fait que les 20 chansons, les 10 monologues ainsi que la première des deux nouvelles, intitulée « Pour qui q'tu t'prends donc toé ? »,

peuvent être réunis dans une seule catégorie qui se distingue de celles auxquelles appartiennent la seconde nouvelle, intitulée « Journal du gros Minou », et la pièce de théâtre « La deuxième ». Deux raisons principales justifient cette prise de position. D'une part, les chansons et les monologues, qui sont des genres distincts des deux autres genres que sont la nouvelle littéraire et la pièce de théâtre, sont les deux formes d'expression dans lesquelles Desrochers s'est fait connaître et reconnaître dans le domaine du spectacle. Retenir les deux premières parties du recueil nous permettra donc de nous concentrer sur les deux genres dominants dans la carrière de Desrochers. D'autre part, à la lecture, et c'est là un argument essentiel, la seconde nouvelle et la pièce de théâtre « La Deuxième » tranchent nettement avec les textes qui les précèdent, tant sur le plan formel que celui du registre. Nous pouvons par conséquent inférer que ces deux textes ont été ajoutés aux chansons et aux monologues qui auraient pu à eux seuls former un recueil complet.

Ainsi, nous retiendrons comme objet d'étude, dans le recueil *Le monde aime mieux...*, les 20 chansons, les 10 monologues et la première nouvelle qui n'a de nouvelle que le nom, dans la mesure où elle pourrait très bien être désignée par l'appellation générique de monologue en raison de sa facture propre à l'oralité et du type de récit auquel elle donne lieu. Cependant, une question demeure : pourquoi ce texte a-t-il été classé sous l'appellation générique de nouvelle plutôt que celle de monologue ? Nous pouvons supposer que Desrochers et l'éditeur en ont décidé ainsi parce que, lors de la publication du recueil, tous les textes de la section « monologues » avaient été présentés antérieurement sur scène, tandis que le texte « Pour qui q'tu t'prends donc toé ? » n'était pas (encore) un texte de scène. Celui-ci avait alors seulement été publié dans *Le Devoir*⁵³. Cependant, un fait confirme la similitude de « Pour qui q'tu t'prends donc toé ? » avec les monologues de l'auteure : quelques mois après la publication du recueil, Desrochers a intégré ce texte à ses spectacles, le faisant alors basculer officiellement dans la catégorie générique du monologue. En somme, nous concentrerons donc notre analyse sur les deux genres autour desquels Desrochers a construit sa carrière d'auteure-interprète en retenant comme objet d'étude les chansons et les monologues de *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show*.

⁵³ Clémence Desrochers, « Pour qui q'tu t'prends donc toé ? ou l'histoire des deux cousines », dans *le Devoir*, 17 mai 1975.

2.2 : Définition du destinataire supposé

Pour qu'une chanson et un monologue soient reconnus comme des productions littéraires et artistiques, ils doivent être reçus et institués comme tels. En effet, tous les genres obéissent à un ensemble de règles, mais, dans le cas des genres qui appartiennent à la catégorie des biens symboliques régis par la logique de la destination aléatoire⁵⁴, s'ajoute « la nécessité de se faire accepter, [...] de s'instituer, de "s'autonormer" »⁵⁵. Pour ce, les œuvres symboliques relevant de ces genres doivent proposer au destinataire, avec leurs propres moyens qui sont, dans le cas qui nous intéresse, textuels, iconographiques, musicaux et/ou interprétatifs, un pacte. En d'autres mots, les chansons et les monologues doivent solliciter l'instance première à laquelle ils s'adressent, à savoir le lecteur ou l'auditeur⁵⁶. Seul le destinataire peut choisir de s'intéresser à une production (phase de l'élection de l'œuvre dans la rhétorique du lecteur et de l'auditeur) et de l'intégrer, par le fait même, à une catégorie de biens symboliques. L'analyse des rapports entre l'auteur et le destinataire des chansons et monologues réunis dans *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show* nous permettra de définir la figure du destinataire supposé, c'est-à-dire le destinataire que le texte de chanson ou de monologue « désigne soit par des marques explicites, [...] soit dans l'implicite (par ce qu'il suppose connu, ou allant de soi, et sans quoi [cette chanson ou ce monologue là] deviendrait inintelligible ou inacceptable »⁵⁷. En somme, « le [destinataire] supposé n'est donc pas une instance offerte à tout [destinataire] de façon indéfinie, et que tout lecteur [ou auditeur] pourrait investir : il est une sélection de destinataires »⁵⁸.

Certes, le destinataire supposé, qui se définit comme « la figure que l'auteur se forge de [...] son public potentiel »⁵⁹, ne coïncide pas nécessairement avec les destinataires effectifs, c'est-à-dire ceux que l'œuvre rejoint dans la pratique. En effet, comme le

⁵⁴ Voir définition page 18.

⁵⁵ Alain Viala, *op. cit.*, p. 207.

⁵⁶ Le concept de lecteur fait référence au destinataire d'un texte, tandis que celui d'auditeur fait référence au destinataire d'un enregistrement sonore. Or, étant donné que l'œuvre éditée de Desrochers est à la fois littéraire et sonore, nous utiliserons le terme de « destinataire », englobant de ce fait lecteur et auditeur.

⁵⁷ Alain Viala, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 208.

souligne fort à propos Carole Couture, « cette instance [...] renvoie directement au prisme de la psyché de l'auteur puisque c'est l'œuvre en elle-même qui la suggère »⁶⁰ plutôt qu'aux lecteurs et aux auditeurs réels. Mais, même si elle relève de l'imaginaire, il n'en demeure pas moins que la figure du destinataire supposé est une réalité sociologique au même titre que la catégorie des destinataires effectifs, car « elle est la figure qu'un [monologue ou une chanson] propose d'une réalité sociale »⁶¹. C'est pourquoi, nous nous attacherons à analyser l'image du destinataire dans les deux œuvres de Desrochers, ce qui nous permettra par la suite de définir la catégorie culturelle et donc sociale de destinataires à laquelle cette artiste s'adresse :

Que tout texte, tout discours implique une désignation de l'instance réceptrice, cela est établi depuis qu'ont été étudiés l'énonciation et ses enjeux discursifs ; mais la spécification de la figure du destinataire conduit à passer d'une évaluation de sa compétence selon ce que [le monologue ou la chanson] en requiert à une évaluation du profil social que cette compétence exige⁶².

Cette étude de la figure du destinataire supposé se fera selon la logique de la rhétorique du lecteur ou de l'auditeur définie dans la partie 1.2.2. Dans le présent chapitre, nous analyserons les éléments de la macrostructure de *Le monde aime mieux... et Mon dernier show* afin de dégager un premier portrait du destinataire supposé, portrait que nous raffinerons ultérieurement en étudiant son inscription dans le cadre générique (chapitre III) et en précisant son rapport avec le point de vue et les prises de position de l'auteure (chapitre IV).

2.3 : Définition de la périgraphie et de la périphonographie

Dans la démarche sociopoétique, l'analyse de la périgraphie est la première étape qui nous permet d'identifier des traits caractéristiques de la figure du destinataire supposé. Le concept de périgraphie a été conçu en fonction des textes littéraires. En effet, l'étymologie de « périgraphie » nous révèle que ce nom, qui est formé à partir du préfixe grec *péri-* et du suffixe grec *-graphia*, signifie littéralement « autour du texte ». Ainsi, par

⁶⁰ Carole Couture, *op.cit.*, p. 43.

⁶¹ Alain Viala, *op.cit.*, p. 208.

⁶² *Ibid.*

périgraphie, Viala entend tous les éléments qui peuvent être signifiants pour le lecteur qui est ciblé, consciemment ou non, par l'auteur et par l'éditeur : « titre, sous-titre, indications de genre, préface de l'auteur ou autre préface, quatrième de couverture, illustration, ainsi que les indications d'éditeur et de collection, et toute la matérialité du texte et du livre »⁶³. La périgraphie, qui est la voie de passage obligée vers une œuvre, a donc pour objectif d'interpeller, de séduire, de convaincre, bref de capter l'attention du lecteur ciblé. Or, même s'il constitue un concept à l'origine proprement littéraire, le concept de périgraphie peut également, comme l'a montré Carole Couture, s'appliquer dans son principe général à un disque en désignant « tout ce qui se situe à l'extérieur du disque mais qui est susceptible d'informer l'auditeur sur le contenu de celui-ci »⁶⁴. Cependant, afin d'éviter toute ambiguïté, nous nous proposons d'utiliser un nouveau terme pour faire référence aux éléments entourant l'enregistrement sonore qui est l'équivalent du livre dans le concept de périgraphie. Dans la mesure où l'adjectif « phonographique » renvoie par extension à tout ce qui est « enregistré sur disque »⁶⁵, nous emploierons le terme « périphonographie » pour désigner les éléments entourant le disque. Ainsi, par périphonographie, nous entendons essentiellement la pochette avec tout ce qu'elle comporte : titre, sous-titre, indications génériques, illustrations, informations relatives à l'enregistrement, etc.

Cependant, dans le cas de Desrochers, qui est d'abord et avant tout une artiste de scène et qui écrit donc principalement pour et en fonction de ses spectacles, il importe d'élargir ces deux concepts. Avant de traiter des éléments mentionnés par Viala comme faisant partie intégrante de la périgraphie et des éléments que nous avons identifiés comme appartenant à la périphonographie, il serait opportun de considérer les spectacles qui ont précédé la parution de *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show* et qui ont contribué à faire connaître les chansons et les monologues contenus dans ce recueil et cet album.

⁶³ *Ibid.*, p. 210.

⁶⁴ Carole Couture, *op.cit.*, p. 44.

⁶⁵ *Le nouveau petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p.1661.

2.4 : Les manifestations scéniques comme préludes à l'édition

Les deux premières parties du recueil *Le monde aime mieux...* regroupent des textes de scène qui ont été écrits et présentés essentiellement entre 1972 et 1976⁶⁶ tandis que *Mon dernier show* donne à entendre l'intégrale de ce spectacle qui a donné lieu, en 1977 et 1978, à une tournée à l'échelle provinciale. Enregistré lors de la troisième représentation au Cinéma Outremont, le 9 avril 1977, cet album est paru le 17 octobre de la même année, soit en plein milieu de la tournée⁶⁷ au cours de laquelle Desrochers a connu un succès de scène sans précédent et quelques jours avant la deuxième série de spectacles qu'elle a présentée à Montréal⁶⁸. Plusieurs critiques ont salué la qualité de ce spectacle et en ont souligné l'accueil chaleureux qui lui a été réservé par le public. Certes, nous n'avons pas d'indications officielles quant au nombre total de billets vendus. Hélène Pedneault parle d'une tournée d'environ une centaine de spectacles qui ont été bien accueillis dans les grands centres urbains et en région⁶⁹. Qui plus est, un enregistrement du spectacle a été diffusé à Radio-Canada en août 1978 : « Dans le cadre des Beaux Dimanches, Radio-Canada présente en première partie un spectacle enregistré à Camp Fortune et mettant en vedette Clémence Desrochers »⁷⁰.

Ainsi, dans le cas de *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show*, les spectacles, présentés entre plus ou moins 1972 et 1978, doivent être inclus dans la périgraphie et dans la périphonographie, car ce sont eux qui ont mené à la publication du recueil et de l'album. On observe d'ailleurs la même constante pour la majorité des œuvres éditées de Desrochers : chez elle, la performance scénique, la représentation est souvent antérieure à l'édition de ses livres et de ses disques. Par exemples, *La grosse tête* (1973) réunit les monologues et les chansons des quatre revues écrites et produites par Desrochers entre 1963 et 1968 et *J'ai écrit* (1987) regroupe les textes de ses trois spectacles présentés entre 1980 et 1986. Ainsi, ses nombreuses prestations scéniques de même que les divers

⁶⁶ Bien entendu, cela n'exclut pas le fait qu'ils aient pu être repris lors de spectacles ultérieurs.

⁶⁷ Comme le rapporte Hélène Pedneault, Desrochers a présenté ce spectacle partout au Québec entre le 15 mars 1977 – la première à l'Institut canadien à Québec – et le 8 août 1978, date de la dernière représentation au Patriote de Ste-Agathe (voir Hélène Pedneault, *op.cit.*, p. 220).

⁶⁸ L'album est paru le 21 octobre 1977 et la deuxième série montréalaise de spectacles a eu lieu les 27, 28, 29 octobre 1977 et le 8 novembre (supplémentaire).

⁶⁹ Hélène Pedneault, *op.cit.*, p. 220 et 230.

⁷⁰ Anonyme, « Clémence Desrochers », dans *Ici Radio-Canada*, semaine du 12 au 18 août 1978.

numéros qu'elle a présentés à la télévision⁷¹ et la diffusion de l'intégrale d'un spectacle à Radio-Canada lui ont permis d'entretenir et de développer un réseau d'adeptes et de faire connaître ses divers textes et son style à un public assez large. Partant de là, nous pouvons donc anticiper sur la figure du destinataire supposé dans les œuvres de Desrochers. En effet, nous pouvons supposer que celui-ci englobe les lecteurs et les auditeurs qui s'intéressent de près ou de loin aux manifestations scéniques et artistiques de cette dernière. En d'autres mots, nous sommes probablement en présence d'un destinataire qui peut être décrit *a priori* comme un connaisseur. C'est d'ailleurs clairement ce qu'ont laissé entendre les critiques :

Ceux qui ont aimé le spectacle de Clémence Desrochers trouveront grand plaisir à lire et à relire ce bouquet poétique composé de chansons, monologues, nouvelles et d'une pièce de théâtre : *la Deuxième*⁷².

Ce dernier spectacle de Clémence Desrochers, justement intitulé *Mon dernier show*, aura été présenté partout à travers le Québec, le plus souvent à guichets fermés. Un album de deux microsillons, enregistré lors des premières à l'Outremont en avril dernier, le conservera pour la postérité⁷³.

Nous pouvons donc, à juste titre, avancer l'hypothèse que ces deux œuvres éditées de Desrochers s'adressent d'abord et avant tout à un destinataire qui connaît certaines pièces en raison de l'intérêt qu'il porte aux spectacles de cette dernière ou qui connaît, à tout le moins, son style de performance. Certes, le qualificatif « connaisseur » limite le nombre de destinataires possibles. Mais qui dit connaisseur ne dit pas nécessairement acheteur. Même si nous sommes en présence d'un destinataire supposé provisoirement défini comme un connaisseur, des stratégies tant du côté de l'auteure que de l'éditeur doivent être mises en place pour convaincre celui-ci d'acheter un produit qui diffère substantiellement d'une représentation en direct ou télévisuelle. Sur ces considérations, nous passons donc à l'étude de la périgraphie et de la périphonographie qui nous permettra de vérifier l'hypothèse qui

⁷¹ Certes, un nombre assez important de personnes ont pu assister aux performances scéniques qu'a offertes Desrochers depuis le début de sa carrière sur diverses scènes du Québec. Cependant, il faut ajouter à cela la diffusion à la télévision de numéros de composition comme ceux à saveur comique qu'elle a présentés pendant trois ans dans son émission quotidienne « Les trouvailles de Clémence » (1976-1979).

⁷² Michel Girard, « Desrochers (Clémence). *Le monde aime mieux...* (préface de Marc Favreau – illustrations de Jean Daigle) », dans *Nos Livres*, août-septembre 1977.

⁷³ Bruno Dostie, « Clémence Desrochers et les côtés sérieux d'une femme très drôle », dans *Le compositeur canadien*, décembre 1977.

s'est dessinée. Cette étape constituera sans doute un premier pas vers l'explication du succès mitigé des œuvres éditées de Clémence Desrochers.

2.5 : Étude de la périgraphie de *Le monde aime mieux...*

La première et la quatrième de couverture d'un livre, qui constituent la première voie d'accès à une œuvre, sont généralement signifiantes quant à l'image du destinataire supposé. Sur la première de couverture de *Le monde aime mieux...*⁷⁴, on retrouve, outre la mention habituelle de la maison d'édition (Les Éditions de l'Homme) au bas de la page, quatre éléments : le titre, le nom de l'auteure, le nom du préfacier (Marc Favreau) et un portrait en couleur de forme ovale de l'auteure. En premier lieu, on observe que la disposition du titre et du nom de l'auteure est irrégulière. De façon générale, le nom de l'auteur précède le titre. De plus, à moins qu'il ne soit inclus dans le titre même du livre, il se distingue toujours de ce dernier. Certes, il existe des variantes. Par exemple, dans le cas d'auteurs connus, le nom se fait généralement prédominant, tandis que dans le cas d'auteurs moins connus, il se fait plutôt discret. Cependant, une constante demeure : le nom est dans l'ensemble un élément qui se distingue clairement du titre de l'ouvrage. Or, dans le cas du recueil qui nous intéresse, le nom de l'auteure est placé immédiatement après le titre. Qui plus est, les deux éléments sont typographiés avec la même police. Certes, le nom « Clémence Desrochers » est de taille légèrement plus petite que celle du titre. Cependant, la disposition particulière et la police unique font en sorte que tout lecteur lira spontanément comme titre : *Le monde aime mieux... Clémence Desrochers*. Or, comme le confirme la première page du livre, il n'en est rien : le titre est bel et bien *Le monde aime mieux...* La typographie de la première de couverture cultive donc une ambiguïté certaine : il serait tout à fait légitime et justifié pour le lecteur de croire que le titre est *Le monde aime mieux... Clémence Desrochers*. Cette confusion est entretenue sur l'épave où le même ordre prévaut. Pourquoi l'auteure et l'éditeur ont-ils misé sur une ambiguïté flagrante dans le choix de la disposition du titre et du nom de l'auteure ? Pour nous, cette ambiguïté est très significative quant au destinataire ciblé.

⁷⁴ Voir la reprographie en annexe 1.

En effet, le titre *Le monde aime mieux...* renvoie à la première chanson du recueil qui s'intitule « Le monde aime mieux Mireille Mathieu »⁷⁵. Or, même si nous étudions, à cette étape-ci de l'analyse, uniquement les éléments de la périgraphie, il est légitime pour nous de faire référence au contenu de cette chanson dans la mesure où, lors de la parution du recueil, elle était connue de plusieurs. En effet, on se rappellera que cette chanson, qui figurait sur l'album *Comme un miroir* (1975), a été interprétée plusieurs fois en public et a tourné à la radio. Elle est même parvenue à se hisser aux premiers rangs du palmarès québécois en 1975. Dans « Le monde aime mieux Mireille Mathieu », Desrochers critique l'industrie québécoise de la chanson tout en rendant compte, sur le mode de l'autodérision qui lui est propre, de ses insuccès comme chanteuse. Ses insuccès sont d'ailleurs évalués en lien avec la popularité de Mireille Mathieu, artiste française qui symbolise ici l'ensemble des chanteurs qui sont les plus populaires au Québec dans les années 1970. Dès les premiers vers, Desrochers campe l'antithèse sur laquelle se fonde son discours :

J'ai jamais fait la Place des Arts
 Moi j'ouvre des boîtes pis j'ferme des bars
 J'fais l'Patriote, j'fais tout c'que je peux
 Le monde aime mieux Mireille Mathieu

J'suis pas assez bonne pour l'Outremont
 La radio m'joue pas, j'ai pas l'son
 Quand j'vends deux mille disques c'est fameux
 Le monde aime mieux Mireille Mathieu⁷⁶.

Cette chanson présente donc une vision dualiste de l'industrie de la chanson au Québec : il y a d'un côté les chanteurs populaires, qui sont pour la plupart d'origine française et qui se produisent dans des salles d'importance, et de l'autre, les chansonniers, groupe auquel l'auteure s'identifie clairement, qui évoluent dans des petites salles en circuit fermé. Mais, bien entendu, le motif qui revient toujours à la fin de chaque couplet, motif selon lequel au Québec, « le monde aime mieux Mireille Mathieu » est ironique. Loin de faire un panégyrique de Mireille Mathieu, Desrochers déconstruit ce qu'elle juge être les bases sur lesquelles repose la carrière de cette chanteuse à la mode. Ainsi, on y

⁷⁵ Il est par ailleurs intéressant de noter que le titre figurant sur la partition musicale de cette chanson est « Le monde aime mieux... ».

⁷⁶ Tous les extraits des textes de *Le monde aime mieux...* qui seront cités dans cette étude sont tirés de l'édition originale (Éditions de l'homme, 1977). Veuillez par ailleurs noter que ce recueil a été réédité, en 1994, dans l'anthologie *Tout Clémence. Tome II : 1957-1994* (vlb éditeur).

apprend que les principales qualités qui garantissent son succès sont « [sa] belle voix qui passe par le nez/ [son] bon gérant, [sa] coupe de cheveux ». Plus loin, l'auteure dénonce le mercantilisme qui règne au sein de l'industrie du disque et du spectacle et le manque de contenu de certaines chansons populaires : « Les belles p'tites chansons de Mireille/ Bercent le cœur, charment l'oreille/ Pètent le budget, vingt piastres pour deux ». Ainsi, puisque, dans cette vision dualiste, il existe deux univers totalement différents et inconciliables, celui des chanteurs populaires et des chansonniers, le public s'en trouve nécessairement divisé en deux clans ou plutôt, pour reprendre l'expression typiquement québécoise de l'auteure, en deux mondes : le monde qui aime mieux les chanteurs populaires et le monde qui aime mieux les chansonniers.

En regard du contenu de cette chanson, la disposition typographique de la première de couverture, qui donne à lire littéralement comme titre « Le monde aime mieux... Clémence Desrochers », ne relève assurément pas du hasard. Elle est plutôt la résultante d'un parti-pris affiché par l'auteure et l'éditeur : ce livre s'adresse d'abord et avant tout à un destinataire qui aime Clémence Desrochers. Le destinataire supposé, que nous avons initialement défini comme un connaisseur, apparaît donc ici être plus qu'un simple connaisseur : c'est un amateur de Clémence Desrochers. Qui plus est, cet amateur adhère à l'esprit du mouvement chansonnier auquel appartient l'auteure. À ce sujet, il est intéressant de noter que le genre du monologue faisait, tout autant que la chanson, partie intégrante de la tradition des chansonniers français qui a influencé les pionniers du mouvement chansonnier québécois. Nous reviendrons sur cet aspect lorsque nous traiterons, au chapitre suivant, du prisme générique.

Au-dessous du titre et du nom de l'auteure, il y a la mention « préface de Marc Favreau ». Cette préface, dont un long extrait figure sur la quatrième de couverture, a ceci de particulier qu'elle se veut un hommage en vers au travail de Desrochers. Favreau y décrit, dans le langage poétique qui lui est propre, Desrochers comme une « éternelle écolière » qui se révèle être en fait « la doyenne de notre faculté d'émerveillement » (on notera ici l'inversion par rapport à la hiérarchie scolaire traditionnelle). Lors de la publication du recueil en 1977, Favreau, qui est un ancien collègue de scène de Desrochers, jouit d'une reconnaissance certaine dans le champ culturel. Ainsi, à l'instar de

l'édition, cette préface s'inscrit dans le processus complexe qu'est celui de la légitimation d'une œuvre à caractère oral. Dans le cas de Desrochers, cette légitimation est d'autant plus nécessaire que, d'une part, elle n'est pas reconnue comme une « grande auteure » dans le champ littéraire, et que, d'autre part, ce recueil est publié par une maison d'édition, en l'occurrence Les Éditions de l'Homme, de type non spécialisé⁷⁷.

Le portrait qui se trouve sur la première de couverture est également révélateur de l'image que l'auteure veut projeter d'elle-même et donc de la catégorie de destinataires à laquelle elle s'adresse. Cette photographie donne à voir essentiellement son visage. Adossée à une chaise en rotin beige, Desrochers ne fixe pas l'objectif : elle regarde vers la gauche en souriant légèrement. Les vêtements qu'elle porte sont très sobres et ordinaires : ni décolleté pigeonnant, ni tenue extravagante. Une simple chemise fleurie couverte d'une veste noire suffisent. Présentée dans un cadrage de forme ovale, cette photographie donne l'impression d'avoir été croquée sur le vif. Elle semble refléter un moment de la vie quotidienne. Ainsi, même si elle est mise à l'avant-plan, l'auteure projette avec ce portrait une image caractérisée par la simplicité. Cette photo fait assurément anti-star, anti-vedettariat. Depuis le début de sa carrière, Desrochers est d'ailleurs reconnue pour son côté naturel, spontané et authentique. Cette photo, qui est l'élément le plus visible de la première de couverture, s'inscrit donc dans la même visée que le titre truqué en annonçant au lecteur que ce livre contient des textes d'une auteure qui n'a rien d'une vedette et d'une chanteuse populaire. Le pacte est donc clair : ce recueil s'adresse à un destinataire qui apprécie Desrochers (un destinataire amateur) et qui s'intéresse réciproquement à une culture qui se veut anti-commerciale, originale et critique.

Outre l'extrait de texte tiré de la préface de Favreau, la quatrième de couverture apporte quant à elle trois autres précisions. D'une part, on fait mention que les illustrations sont de Jean Daigle, un illustrateur qui en était alors à ses premières armes dans le domaine de l'édition. Le fait que, contrairement au nom du préfacier, le nom de ce dernier figure à l'endos du livre, indique le caractère secondaire des illustrations. D'ailleurs, une

⁷⁷ La présence, à la fin du livre, d'un catalogue de huit pages qui contient les titres et le prix des « ouvrages parus chez les Éditions du groupe Sogides » témoigne du caractère non spécialisé de cette maison d'édition. En effet, ce catalogue se divise en une panoplie de catégories aussi différentes les unes que les autres : art culinaire, biographie, encyclopédies, loisirs, littérature, etc.

observation un tant soit peu attentive de ces illustrations, qui sont toutes jumelées à un texte précis, révèle que celles-ci sont peu nombreuses (on en compte six au total). Très sobres, elles constituent une esquisse du ou des personnages d'un texte donné. Ainsi, les illustrations de Daigle ne modifient en rien l'interprétation ou la compréhension des textes. C'est pourquoi, nous ne nous attarderons pas davantage sur ces dernières⁷⁸.

On trouve également des indications génériques : « chansons (textes et partitions), monologues, nouvelles et théâtre ». Particularité intéressante, les deux genres que nous avons retenus à l'étude figurent en tête de liste, ce qui peut-être vu comme une preuve de leur prévalence, tant du point de vue du marketing que du point de vue autorial, sur les deux autres genres. Nous pouvons en effet supposer que les chansons et les monologues de Desrochers sont des genres plus vendeurs, dans la mesure où ils sont en lien direct avec ses performances artistiques. De plus, on informe le lecteur que les partitions des chansons sont publiées conjointement avec les textes, rappelant ainsi que la chanson ne se réduit pas seulement à la dimension textuelle. Enfin, les informations relatives au prix du livre figurent au bas de la page. Lors de sa parution en 1977, ce livre se vendait 5.00\$ au Canada, ce qui correspondait alors au prix moyen d'un livre de ce type. Ce prix nous indique que ce recueil était somme toute accessible, du point de vue financier, pour un grand nombre de lecteurs.

En somme, la périgraphie de *Le monde aime mieux...* est sans compromis. Comme le révèlent la disposition du titre et du nom ainsi que la photographie, ce recueil a été conçu en fonction d'un destinataire amateur qui connaît l'auteure et qui s'intéresse à son travail de chanssonnière-monologue. Qui plus est, ce recueil s'adresse à un destinataire qui, sur le plan idéologique, adhère au courant chansonnier inauguré au début des années 1960. C'est donc dire qu'il cible un public qui se dissocie de la culture dominante, à savoir celle de la chanson commerciale⁷⁹, et qui privilégie donc des œuvres originales et critiques.

⁷⁸ Viala est le premier à dire que le sociopoéticien ne doit pas nécessairement s'intéresser à tous les éléments d'une œuvre ; il doit plutôt se concentrer sur les éléments les plus signifiants.

⁷⁹ Nous définirons le concept de « chanson commerciale » lorsque nous présenterons, au chapitre suivant, une typologie du genre chansonnier (partie 3.1.1).

2.6 : Étude de la périphonographie de *Mon dernier show*

La pochette de *Mon dernier show*⁸⁰ regorge de plusieurs éléments à analyser. Observons d'abord le recto qui, à première vue, se caractérise par un anti-conformisme flagrant en regard des règles habituelles de présentation graphique. En effet, ce qui frappe d'emblée, c'est le caractère composite, bigarré qui se dégage de l'ensemble des couleurs, des formes, des images et des diverses polices qui sont juxtaposées. Les quelques illustrations sont loufoques. Les couleurs et les polices sont tellement variées qu'il est difficile de rattacher le style de cette pochette à un style connu. Cependant, en y regardant d'un peu plus près, nous pouvons dégager dans cette pochette, dont l'esthétique irrégulière peut être qualifiée de baroque, des axes de sens qui nous permettent d'en connaître davantage sur le destinataire supposé.

Dans le haut de l'encadré beige, figure le prénom de l'artiste typographié dans une police rouge de taille très imposante qui fait en sorte que cet élément ressort davantage que les autres. Ainsi, l'accent est mis sur l'auteur. Notons par ailleurs l'absence du nom de famille. Seul « Clémence » suffit à désigner l'artiste. Dans le cas de Clémence Desrochers, cette pratique est fréquente dans le domaine de l'édition. En effet, plusieurs publications, pensons par exemple à l'album *Comme un miroir* et au recueil de textes et partitions *Les plus belles chansons de Clémence*, indiquent comme nom d'auteur « Clémence ». Certes, un des facteurs explicatifs est sans aucun doute la notoriété publique de cette artiste : on la désigne par son prénom, car on prend pour acquis que le destinataire la connaît ou du moins sait qui elle est. Cependant, ce facteur ne suffit pas à lui seul à justifier l'emploi exclusif du prénom. En effet, la reconnaissance d'un artiste n'a pas comme corollaire l'abandon de son patronyme. Ainsi, en plus d'être un signe révélateur de la notoriété dont jouit l'artiste, l'absence du nom de famille nous indique que cette dernière entretient, avec le destinataire supposé, une relation de connivence. Comme *Le monde aime mieux...*, cette publication s'adresse donc à un destinataire amateur qui aime Desrochers et qui entretient avec elle une relation basée sur la complicité.

⁸⁰ Voir la reprographie à l'annexe 2.

Au-dessous du prénom, on retrouve, dans une police de taille plus petite, le titre du disque qui est tiré du nom du spectacle auquel il se rattache. Puisque ce disque est paru au milieu de la tournée *Mon dernier show*, le fait d'avoir conservé le même titre est un signe évident que le producteur mise sur la popularité que connaît ce spectacle à l'échelle provinciale. Cependant, le titre de ce disque a une autre signification qui est très évidente à l'époque de sa parution. Certes, il fait allusion au retrait temporaire de la scène annoncé par Desrochers elle-même. Mais, puisque ce retrait, et l'artiste l'a répété à plusieurs reprises, ne sera que temporaire – et il le fut –, il faut chercher un motif autre pour expliquer le choix du titre. Comme l'a souligné fort à propos Bruno Dostie, ce titre fait ironiquement référence au titre d'un spectacle de Diane Dufresne⁸¹, qui est alors la diva de la chanson québécoise. Ainsi, on retrouve encore une fois un processus de mise à distance par rapport au monde du spectacle. L'expression « mon dernier show » est tiré du monologue « Petit *poodle*, adieu ! ». Dans ce monologue qui met en scène une artiste de cabaret de troisième ordre, Desrochers se montre critique envers l'industrie du spectacle de variétés : elle en dénonce le caractère clinquant, mercantile et artificiel. Plus précisément, elle critique la prédominance, dans certains spectacles de variétés, du contenant sur le contenu et la futilité qui amène plusieurs artistes à suivre les grands courants de la mode et à se soumettre aux lois et aléas du marché :

Avant, on gardait la même routine pendant quinze ans. Astheure, faut toujours faire aut'chose, toujours aut'chose ! Une année, faut que tu fais rétro rock; après, c'est pus bon, faut que tu fais heavy folk; après tu fais disco blues, après rap gospel... Faut toujours que tu trouves ! Au commencement, tu fais hip; après tu tombes freak; après ça, tu chantes crooner; c'est pus bon, tu tombes has been; faut que tu cherches une gamique pour faire un *come back* !⁸²

⁸¹ « Après avoir dénoncé “ Merveille Mathieu ” [...] Clémence aurait-elle décidé de s'attaquer à Diane Dufresne ? Toujours est-il que le spectacle qu'elle présente actuellement à l'Outremont [...] s'intitule *Mon dernier show* (l'an dernier, Diane Dufresne présentait “*Mon premier show*”) », (Bruno Dostie, « La révolte du petit *poodle* », dans *Le journal de Montréal*, 8 avril 1977).

⁸² Tous les extraits des textes de *Mon dernier show* cités dans cette étude ont été tirés des deux tomes des œuvres complètes de Desrochers (1957-1994) parus chez vlb (voir bibliographie). Cela dit, lorsque nous ferons référence à des passages marquant des transitions (salutations, commentaires, etc.), nous ferons une transcription des paroles de la bande originale de l'album *Mon dernier show*.

Ainsi, le titre de ce disque s'inscrit dans la même lignée que celui du recueil *Le monde aime mieux...*; il indique que le destinataire ciblé préfère un courant culturel marginal qui privilégie un contenu original et critique.

Encore une fois, on retrouve sur la couverture une photographie de type portrait de Desrochers. Décidément, à l'instar de la première de couverture du recueil, cette pochette la met à l'avant-plan. La photo, qui est en noir et blanc, possède les mêmes caractéristiques que celle qui se trouve sur la première de couverture de *Le monde aime mieux...* : elle est sobre et naturelle. Vêtue d'une chemise blanche, Desrochers regarde l'objectif avec un sourire moqueur. Cette photo, qui s'inscrit elle aussi dans cette même volonté anti-star identifiée plus haut, est entourée de deux textes. À gauche, on retrouve « Faut pas se plaindre, on est bien traité », phrase politisée qui est tirée d'une des chansons du monologue intitulé «La traditionnelle chanson ». Dans cette chanson dont le titre est justement « Faut pas se plaindre, on est ben traités », une veuve de soixante-dix-sept ans, Madame Rhéa Genevois, dénonce, tout en feignant de les accepter, les conditions de vie des personnes âgées vivant dans les maisons d'accueil. Sur la pochette, on retrouve une illustration qui va dans le même sens que le slogan. Ce dessin, qui donne à voir un visage de profil à qui l'on enjoint de se taire (main avec un doigt autoritaire qui pointe vers la bouche), opère une distanciation par rapport au sens premier du message écrit. La combinaison de cette illustration et de ce slogan indique au destinataire que l'affirmation « faut pas se plaindre, on est bien traité », doit être interprétée au deuxième degré. En somme, tout indique à l'auditeur qu'il est en droit de s'attendre à un contenu qui se veut critique par rapport à certaines réalités sociales et qui privilégie des mécanismes de mise à distance comme l'humour et l'ironie.

Enfin, le texte de droite fait référence au fait que Desrochers a mis beaucoup de temps avant de se produire dans des salles d'importance. On y lit : « 20 ans après en personne à l'Outremont ». Bien entendu, le commentaire « en personne » est ironique, car il insiste sur le fait que l'artiste a mis beaucoup de temps à intégrer le circuit des plus grandes salles de spectacle. L'élément le plus révélateur quant à l'image du destinataire supposé est « le 20 ans après » qui signifie en fait « 20 ans après le début de sa carrière » (on se rappellera que Desrochers a débuté sa carrière en 1957), car ce message indique que

l'auditeur supposé connaît le cheminement de cette dernière. En d'autres mots, il est un amateur fidèle. Le cœur mauve transpercé d'une rose rouge, symbole par excellence de l'amour, suggère à nouveau que ce destinataire entretient avec l'artiste une relation basée sur la complicité.

À l'endos de la pochette, on retrouve les informations habituelles, à savoir le titre des pistes, la durée ainsi que les données techniques (le nom des musiciens, le lieu de l'enregistrement, etc.). Il n'y a pas d'indication générique. Cependant, les écarts extrêmes entre les durées qui vont de 2 min. 27 sec. à 16 min. 30 sec., le nom de l'auteure, qui est généralement associé, dans le domaine de l'édition du disque, aux genres de la chanson et du monologue, suggèrent au destinataire que cet album-double enregistré au Cinéma Outremont contient des chansons et des monologues. Les titres, qu'on ne peut pas vraiment rattacher pour le moment à des thématiques précises, donnent des indications quant aux niveaux de langue exploités par l'auteure : certains appartiennent à un registre plus soutenu, tels « Connaissez-vous le nom des fleurs » et « Ton départ », tandis que d'autres relèvent du registre populaire comme « La strip-thèse » et « Petit *poodle*, adieu ! ». L'utilisation de deux niveaux de langue laisse entrevoir que l'artiste exploite divers registres d'écriture. Enfin, parmi les éléments informels dignes d'intérêt, notons que la musique n'est pas composée par l'auteure (Marc Larochelle en est le compositeur) et que les instruments utilisés, en l'occurrence la guitare sèche, la basse, le hautbois, la flûte traversière, le piccolo et le violoncelle, sont annonciateurs, dans le cas des chansons, d'un son intimiste.

À l'intérieur de la pochette, on retrouve deux dessins de l'auteure⁸³. Le style de ces deux dessins est naïf, pour ne pas dire enfantin. Ce style, qui se rattache à une thématique chère à Desrochers, soit celle de l'enfance, traduit la simplicité et la modestie de l'auteure. Les deux dessins présentent deux facettes de la vie de l'artiste : du côté gauche, on voit Desrochers sur scène, tandis que, du côté droit, on la voit dans sa maison de campagne d'alors, située à Sutton. Cependant, loin de se mettre en vedette, l'auteure se représente dans un décor bien campé et opère, grâce au mode de l'auto-ironie, une mise à distance critique d'elle-même. Par exemple, le discours d'un des personnages, Michel le producteur

⁸³ Voir les reprographies en annexes 3 et 4.

de disque, fait référence aux ventes limitées de ses disques : « J'espère que ce long-jeu va [se] vendre », dit-il. Ailleurs, dans l'assistance, deux spectateurs se prononcent sur le « manque de talent » de Desrochers comme dessinatrice et comme chanteuse : « Elle devrait juste parler : pas chanter – ni dessiner », disent-ils. Dans l'autre dessin, la déclaration « C'est mon dernier show » est mise à distance par l'écriteau se trouvant sur l'une des boîtes à fleurs : « Ça fait dix ans qu'a dit ça ! ». Dans la même lignée humoristique, le facteur demande à Desrochers : « Qui va payer vos comptes (?) ». Il est à noter que l'auteure signe ses deux dessins, qui témoignent de sa simplicité et de son esprit critique, de son prénom seulement.

2.7 : Conclusion

En somme, l'analyse de la périgraphie de *Le monde aime mieux...* et de la périphonographie de *Mon dernier show* nous a permis de dégager un portrait général assez complet et convergent du destinataire supposé. Le pacte que Desrochers propose au lecteur et à l'auditeur est clair et précis. Ces œuvres s'adressent à un destinataire amateur qui connaît et qui apprécie son travail et qui entretient, ce faisant, un lien de complicité avec elle. En retour, l'auteure-interprète propose un contenu original, critique et authentique propre au mouvement chansonnier dont le projet avoué est de se démarquer des courants dominants de la chanson commerciale et du spectacle de variétés. Certes, dans la réalité effective, les spectacles de Desrochers appartiennent eux-mêmes à la catégorie des spectacles de variétés. Mais, cette artiste, qui utilise des mécanismes de mise à distance et qui livre des textes à caractère critique, a pour ambition de se dissocier de ces autres artistes de variétés qui donnent, selon elle, dans le commercial et le superficiel. Elle semble privilégier plutôt le naturel, la simplicité et l'originalité. Seule une analyse plus approfondie du contenu des œuvres pourra nous permettre de valider notre hypothèse et de vérifier si le pacte affiché dans la périgraphie et la périphonographie est respecté ou modifié. Le chapitre suivant, qui porte sur l'inscription du destinataire dans l'institution du genre de la chanson et du monologue, nous permettra de consolider ou de modifier, s'il y a lieu, les contours et les caractéristiques de cette figure du destinataire qui s'est dessinée jusqu'à présent.

CHAPITRE III

INSCRIPTION DU DESTINATAIRE DANS L'INSTITUTION DU GENRE

L'étude de la périgraphie de *Le monde aime mieux...* et de la périphonographie de *Mon dernier show* nous a permis d'identifier certaines caractéristiques de la figure du destinataire supposé dans ses qualifications culturelles. Or, compte tenu du fait que cette figure est englobée dans un code institutionnel plus large, il nous faut maintenant « situer l'inscription du destinataire dans le cadre générique »⁸⁴. Cette analyse se fera sur deux plans : intragénérique et intergénérique. L'analyse intragénérique nous permettra de déterminer « le type de performance lectorale [ou auditive] sollicité par le genre et le type de variété qu'en propose [les deux œuvres] examiné[es] »⁸⁵. En d'autres mots, nous étudierons les éléments de macrostructure afin de repérer ce qui inscrit les textes de chansons et de monologues « dans un code social de poétique » et de déterminer « quelle configuration [ceux-ci] en propose[nt] »⁸⁶. Il ne s'agit donc pas ici, comme le rappelle Viala, de « doter les genres d'une vertu explicative spécifique »⁸⁷. Il s'agit plutôt d'étudier le registre d'expression et le genre proprement dit pour rendre compte de l'inscription du

⁸⁴ Alain Viala, *op.cit.*, p. 211.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 212.

⁸⁷ *Ibid.*

destinataire. Par conséquent, nous devons nous appuyer sur des recherches en théorie des genres qui traitent de la chanson et du monologue.

Bien entendu, une typologie générique comporte toujours une certaine part d'arbitraire. Rares sont les œuvres qui entrent dans une seule catégorie et qui correspondent en tous points à une définition générique précise. Qui plus est, nous n'avons pas toujours accès à des typologies génériques pour tous les genres, à une époque donnée. Heureusement, nous possédons des textes de recherche qui circonscrivent l'ensemble de la production des chansons et des monologues au Québec. Pour la chanson, nous travaillerons à partir de la typologie établie par Jacques Julien dans son article intitulé « Essai de typologie de la chanson populaire »⁸⁸. Pour ce qui est du monologue, nous nous référerons principalement à l'introduction⁸⁹ de Laurent Mailhot qui nous fournit des caractéristiques génériques du monologue québécois et qui se trouve dans l'anthologie, intitulée *Monologues québécois 1890-1980*, qu'il a établie avec Doris-Michel Montpetit. L'analyse intragénérique sera complétée par une analyse intergénérique. Il nous faudra alors envisager les textes de chansons et de monologues « de façon intergénérique, de manière à le[s] caractériser par les rapprochements ou les différences qu'il[s] met[tent] en avant avec les propriétés d'autres genres que celui dont il[s] se réclame[nt] ou en tout cas relève[nt] (ou bien avec d'autres spécifications du même genre) »⁹⁰. En d'autres mots, nous mettrons en évidence les liens qu'il est possible d'établir entre les textes de Desrochers et d'autres textes du même genre ou de genres différents.

Comme le rappelle Viala, « les codes génériques infèrent surtout des enjeux touchant à l'orientation de la réception. D'une part, ils annoncent des types de textes procurant des types de gains différents [...], mais ils supposent aussi des types de plaisirs

⁸⁸ Jacques Julien, « Essai de typologie de la chanson populaire », dans Robert Giroux (dir.), *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1984, p. 104-124. *Le terme « populaire » est vague et ambigu dans la mesure où il renvoie à des significations diverses. Julien l'emploie, comme vous le verrez plus loin, dans un sens large qui inclut toutes les productions chansonnères québécoises modernes.

⁸⁹ Laurent Mailhot, « Introduction : le monologue ou comment la parole vient au silence », dans Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980*, Montréal, Leméac, 1980, p. 9-34.

⁹⁰ Alain Viala, *op.cit.*, p. 212.

attendus différents »⁹¹. Les facteurs génériques sont donc déterminants dans la rhétorique du lecteur [et de l'auditeur] : ils interviennent à la fois dans le processus de l'élection, de la transposition et de la mémorisation. C'est donc dans le cadre de ce chapitre consacré au statut générique des textes étudiés que nous pourrions amorcer l'examen sémantique en abordant la question des sujets (thèmes) traités.

On partira en effet du constat que chaque genre offre en son sein une gamme de sujets impossibles, possibles, et parfois imposés : le choix qu'opère l'auteur de chaque texte se mesurera donc à partir des possibles et des interdits qui mèneront à un premier seuil d'évaluation de la *doxa* dans laquelle le texte prend place ou non. Cette opération aura un double rendement : mesurer le rapport entre choix esthétique (le genre) et options idéologiques (le sujet, la façon de le mener), et d'autre part référer le texte et son discours à un cadre institutionnel qui dépasse l'espace du texte et même l'espace littéraire [et artistique]⁹².

En identifiant les diverses facettes du prisme générique, nous établirons par le fait même les positions hiérarchiques, c'est-à-dire que nous déterminerons quels sont les éléments les plus importants. Cette étude des hiérarchies nous permettra de préciser l'évaluation doxique des textes et de définir ultérieurement la prise de position de l'auteure (chapitre 4). Étant donné que nous sommes en présence de deux catégories génériques distinctes, nous étudierons dans un premier temps les textes de chansons, puis, dans un deuxième temps, ceux de monologues.

3.1 : La chanson

Comme nous l'avons souligné précédemment, une typologie, même si elle est logiquement établie, ne peut prétendre à l'exhaustivité dans la mesure où il est impossible de considérer toutes les manifestations d'un phénomène culturel. Cependant, force est d'admettre qu'à l'intérieur d'une sphère de production culturelle, que ce soit la sphère littéraire, cinématographique ou, comme dans le cas qui nous intéresse, chansonnière, il existe, à une époque donnée, des axes directeurs (synonymes : courants, tendances) autour desquels s'articule la majorité des productions. C'est ainsi que, après avoir considéré l'ensemble de la production dans le champ de la chanson au Québec, Jacques Julien en est

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 213.

venu à établir en 1984 une typologie de ce type de manifestations culturelles. Cette typologie, qui dresse « un cadre général des formes de la chanson populaire »⁹³ au Québec, présente l'avantage d'être simple et solidement appuyée sur des exemples concrets. Qui plus est, elle traite de la production qui va du début du siècle aux années 1980, c'est donc dire qu'elle englobe chronologiquement les chansons contenues dans les deux œuvres à l'étude. Cela dit, cette typologie est aujourd'hui, à la lumière des nouveaux courants musicaux, contestable. Elle pourrait en effet difficilement être appliquée à la production chansonnière des décennies 1990 et 2000. Cependant, elle est opératoire pour les textes parus avant plus ou moins 1980. Afin de préciser des aspects qui n'ont par ailleurs pas été pris en compte par Julien, nous nous référerons également à des travaux signés par Robert Giroux, André Gaulin, Roger Chamberland et Christian Hermelin.

3.1.1 : Définition générique et typologie de la chanson

Avant d'établir sa typologie, Jacques Julien définit l'objet d'étude qu'il a pour ambition de circonscrire. Selon lui, la chanson populaire est « une production culturelle basée sur un texte fait de paroles et de musique, dont la réalisation est la performance publique. De plus, pour la société contemporaine, cette production est liée à la mise en marché industrielle d'une forme multidimensionnelle organisée autour et d'après la performance publique »⁹⁴. Julien divise cette catégorie initiale que constitue la chanson populaire en deux grandes catégories : la chanson folklorique ou traditionnelle et la chanson de variétés. La chanson folklorique a une esthétique qui lui est propre. Elle se caractérise entre autres par une couleur sonore et un maniérisme vocal typiques, une orchestration acoustique, une thématique du terroir, une idéologie conservatrice et des formes particulières (la chanson à refrain, qui est souvent une chanson à répondre, et le récitatif). La chanson traditionnelle, qui était liée à l'origine à une performance domestique, peut prendre deux formes différentes : le folklore classique, recensé par les anthropologues, les ethnologues et les folkloristes-lettrés, et le folklore vulgaire. Le folklore classique demeure sans aucun doute, avec la chanson à texte, l'une des formes chansonnières les plus connues et les plus étudiées.

⁹³ Jacques Julien, *loc.cit.*, p. 104.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 105.

Cependant, les chansons répertoriées par les chercheurs ne constituent pas la totalité du répertoire folklorique. Comme le souligne Julien, « il faut [également] tenir compte des versions qu'ils [les chercheurs] n'ont pas retenues et de l'interprétation active donnée par des artistes de variétés dit « folkloristes »⁹⁵ tels ceux ayant évolué dans le cadre du Monument National. Pensons par exemple à Ovila Légaré, Conrad Gauthier et Charles Marchand, pour ne nommer que ceux-là. C'est pourquoi Julien utilise l'appellation folklore vulgaire pour désigner les pièces traditionnelles écartées par les folkloristes parce que jugées trop grivoises ou non-authentiques et les pièces de composition moderne qui « n'ont souvent de folklorique que le style musical, la métrique ou la sémantique des paroles [et] l'idéologie du terroir »⁹⁶. Même si l'esthétique folkloriste semble passéiste en 1980, Julien rappelle qu'elle est néanmoins toujours présente comme « lieu de mélanges, de croisements, d'équivoques et de citations »⁹⁷, dans la chanson contemporaine avec des auteurs-compositeurs tels les Séguin, Gilles Vigneault et Raoul Duguay.

L'autre pôle de la chanson populaire est formé de la chanson de variétés. L'appellation chanson de variétés, qui renvoie au théâtre du même nom, présente un double avantage. D'une part, elle « souligne l'importance centrale de la performance en direct dans le cadre de représentations publiques payantes »⁹⁸. En ce sens, la chanson de variétés se différencie du folklore classique qui donnait lieu, dans son cadre originel, à une performance domestique. D'autre part, elle permet de désigner une « catégorie suffisamment large pour accueillir les auteurs et les compositeurs de tous les styles »⁹⁹; elle est apte à englober « tout ce qui se crée de neuf en chansons populaires dans la société contemporaine »¹⁰⁰. En somme, la chanson de variétés se caractérise, à l'inverse de la chanson folklorique, par un corpus ouvert et un mélange de genres. En effet, « puisqu'[elle] s'adresse à un grand public, donc à un mélange de publics, on y retrouve des traditions disparates : opérette, folklore vulgaire, romances, etc. »¹⁰¹. En tenant compte

⁹⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

de l'équilibre entre paroles et musique et du type de performance, Julien propose de classer les chansons de variétés en deux catégories : la chanson à danser et la chanson à texte.

La chanson à danser, qui inclut également la ballade, a été peu considérée par les littéraires, sans doute en raison de la prédominance de la musique sur les paroles et de son esthétique simple. Elle est souvent désignée par le nom de chanson populaire, chansonnette ou chanson commerciale¹⁰². On retrouve plusieurs formes issues de divers répertoires dans cette catégorie :

La danse fournit toujours des rythmes et des harmonies impératives. Chaque culture a les siennes. J'ai indiqué celles qui proviennent du folklore. Plus contemporaines, il y eut la valse, le tango, la java, le rag, puis le rock, le twist, le disco, etc. Les ressources des musiques noires, cubaines, latino-américaines, jamaïcaines ont aussi été assimilées par la chanson [commerciale]¹⁰³.

L'autre catégorie de la chanson de variétés est la chanson à texte. Même si les lettrés ont tenté de l'ennoblir en citant ses origines nobles (les hymnes latines et les chansons des troubadours), il n'en demeure pas moins que la chanson à texte, aussi appelée chanson poétique, appartient au répertoire général de la chanson de variétés. Jusqu'à la fin des années 1970¹⁰⁴, elle « apparaît [cependant] comme une forme plus artistique, plus pure que la chanson [commerciale] », car « la rentabilité n'est [alors] pas à la mode »¹⁰⁵ dans l'univers des chansonniers. La chanson à texte, à laquelle appartient l'ensemble des productions des chansonniers québécois, se distingue principalement de la chanson commerciale par la prédominance des paroles sur la musique. Issue de la chanson parisienne de la rive gauche, elle exploite des thématiques diverses et plus élaborées : elle « est amoureuse, mais également guerrière, sociale, narrative, contestataire »¹⁰⁶. Entre 1960

¹⁰² Afin d'éviter toute confusion quant à la désignation des deux types de chansons de variétés, nous adopterons l'appellation « chanson commerciale » pour désigner la chanson à danser, car celle-ci nous semble plus juste. Ainsi, la chanson de variétés inclut deux catégories de productions : les chansons commerciales et les chansons à texte.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁴ Après 1980, les auteurs-compositeurs qui s'inscrivent dans le courant chansonnier n'auront d'autres choix, s'ils veulent vivre de leur métier et rentabiliser leur produit, de réviser leur position (on connaît le dégoût légendaire de la culture chansonniers pour la culture de masse dite commerciale) et de s'insérer dans la sphère de production industrielle.

¹⁰⁵ Jacques Julien, *op.cit.*, p. 119.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 118.

et 1980, le thème de la quête du pays sous-tend la plupart des productions culturelles des chansonniers. Cette quête, qui s'articule autour de l'idéal collectif contenu dans le slogan politique de la révolution tranquille « Maîtres chez-nous »,

est une extension d'une autre quête aussi fondamentale, celle d'un soi personnel et collectif. Nord-américain, canadien, canadien-français, québécois, la recherche d'une appartenance est longue et difficile. [...] Tout autant que le pays, c'est la ville et le quotidien le plus banal qu'il faut nommer. Cette démarche doit obéir aux impératifs d'une valeur qui prend aussi forme de quête, de recherche : l'authenticité, face au kitsch, au québécois, au commercial, au mensonge d'où qu'il vienne, il faut prôner l'authenticité¹⁰⁷.

Or, n'est-ce pas précisément le message implicite de la chanson « Le monde aime mieux Mireille Mathieu » ? Certes, depuis la fin des années 1970, avec des artistes comme Robert Charlebois, la frontière entre chanson à texte et chanson commerciale est plus ou moins valable. La chanson à texte, telle que décrite plus haut, n'existe pratiquement plus sous la forme qui a fait la renommée des boîtes à chansons. Mis à part quelques irréductibles dont, nous le verrons plus loin, Clémence Desrochers, cette forme a en effet évolué en empruntant des composantes de d'autres genres musicaux et en s'intégrant à la chanson de grande diffusion (chanson commerciale). La chanson à texte a été en quelque sorte récupérée par l'industrie. Cela dit, puisque nous étudions des chansons écrites dans les années 1970, il est justifié de faire référence à la typologie de Julien présentée plus haut et de retenir, comme sous-catégorie générique de la chanson de variétés, la chanson à texte. D'ailleurs, parce que nous travaillons dans une visée sociopoétique, il importe de tenir compte de la réception de l'époque qui distinguait clairement deux catégories musicales : la chanson commerciale, issue de la tradition des cabarets et du music-hall, et la chanson à texte, issue de la tradition québécoise des boîtes à chansons et du courant chansonnier français de la rive gauche.

3.1.2 : Les chansons de Desrochers : des chansons à texte

Ainsi, la typologie de Julien nous apprend que les chansons de Desrochers, qui n'entretiennent lorsque c'est le cas des liens parodiques avec la chanson folklorique et la chanson commerciale, appartiennent à la catégorie des chansons à texte. Certes, toute

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 121-122.

chanson comporte trois dimensions indissociables : le texte, la musique et l'interprétation. Cependant, comme l'a souligné Julien, un des facteurs principaux qui vaut aux productions des chansonniers l'appellation de « chanson à texte »¹⁰⁸ est la prédominance du message linguistique sur la musique. Or, dans le cas de Desrochers, les éléments dominants sont sans aucun doute le texte et, nous le verrons plus tard lorsque nous analyserons le prisme de l'auteure, l'interprétation.

On se rappellera d'abord que Desrochers a fait ses premières armes dans le monde de l'édition avec des textes associés à des genres proprement littéraires¹⁰⁹. C'est donc dire que, même si elle a depuis le début de sa carrière évolué dans le monde du spectacle principalement comme productrice de revues puis comme auteure-interprète de monologues et de chansons, Desrochers a été reconnue rapidement comme une écrivaine au sein de l'institution littéraire¹¹⁰. Certes, elle n'est jamais devenue une auteure prisée par les lettrés, mais il n'en demeure pas moins que l'édition de ses textes a contribué à l'instituer comme écrivaine à part entière. Or, qui dit écrivaine dit primauté du processus d'écriture. C'est ainsi que Desrochers l'écrivaine écrit d'abord des textes qui sont par la suite mis en musique par des compositeurs tels Pierre-G. Breault, François Cousineau et Marc Larochelle. Il y a même certains de ses textes qui ont dans un premier temps été écrits et publiés comme des poèmes pour être par la suite présentés comme des chansons. Pensons par exemple à « Ces mots », poème publié dans *Sur un radeau d'enfant*, qui a été transposé en musique en 1976 par Marc Larochelle. L'édition des textes de chansons de

¹⁰⁸ Certes, Julien lui-même se distancie de cette appellation qui peut s'avérer trompeuse – même si le texte est important, il n'en demeure pas moins qu'une chanson à texte demeure une chanson – et qui a parfois été utilisée à tort pour justifier sa récupération par l'institution littéraire. Il en reconnaît cependant le bien-fondé et rappelle que la chanson à texte constitue une production dans laquelle les mots priment sur la musique par opposition à la chanson commerciale dans laquelle la musique a davantage d'importance et les textes sont moins élaborés (voir Jacques Julien, *loc.cit.*, p.118 et 119).

¹⁰⁹ Les premiers textes édités de Desrochers, qui incluaient des nouvelles, des poèmes, des chansons et une pièce de théâtre, ont été publiés chez les Éditions Parti-Pris et Leméac dans une collection réservée aux chansonniers (« Mon pays, mes chansons ») mais également dans d'autres collections réservées aux auteurs québécois (« Paroles » et « Répertoire québécois »).

¹¹⁰ Dans son article intitulé « Programmatique de l'écrivain-parolier », Robert Giroux, qui s'intéresse au rapport entre la chanson et la littérature, établit une distinction entre auteur-compositeur-interprète et écrivain-parolier. À la différence du premier, le second a produit, outre des textes de chansons, de la fiction. Or, comme il le souligne, c'est précisément le cas de Clémence Desrochers (voir Robert Giroux, « Programmatique de l'écrivain-parolier », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson. Carrières et société*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 87-89).

Desrochers, que ce soit sous forme de textes seuls ou de textes et partitions comme dans le recueil à l'étude, participe d'ailleurs de cette volonté de rattacher les productions chansonniers de cette dernière à la catégorie générique de la chanson à texte.

Sans rien enlever aux compositions de Larochelle et des autres musiciens-compositeurs qui ont travaillé avec l'auteure-interprète, on peut affirmer que la partition musicale vient appuyer le message du texte et la mise en scène. En effet, sur l'album *Mon dernier show*, on constate que la sonorisation se fait introduction, effets sonores ou le plus souvent, accompagnement du texte. En somme, l'objectif du compositeur est d'installer le destinataire dans le climat où l'auteure-interprète désire le transporter. C'est ainsi que, pour la chanson « Ton départ », dont le texte relate avec nostalgie et tristesse la fin d'un amour chéri, la texture harmonique et instrumentale, créée à l'aide de la guitare sèche, de la flûte traversière, du piano et du violon, se fait feutrée, douce et lente. Dans les moments les plus dramatiques, la flûte et le violon répondent en écho aux plaintes de l'amante désespérée. La musique de la pièce suivante, « Mon horaire », qui est une chanson satirique à propos de l'incertitude quasi existentielle de la narratrice qui a perdu son horaire-télé, marque une rupture avec la chanson précédente. Le climat est totalement différent : après une introduction au piano de style dramatique, la musique se fait alerte, rapide et enjouée, renforçant ainsi l'aspect ludique et répondant comme un clin d'œil au texte satirique écrit et chanté par Desrochers.

Ces deux exemples montrent que la musique de Larochelle actualise le message des chansons en s'accordant à leur caractère et à leur registre. Les compositions musicales font certes partie du tout que constitue les chansons, mais, du point de vue de l'analyse de l'œuvre de Desrochers, elles ne nous apportent pas d'éléments de compréhension nouveaux. Bien entendu, les chansons de Desrochers comportent les trois dimensions fondamentales identifiées plus haut (le texte, l'interprétation et la musique). Cependant, Viala insiste sur le fait d'établir une hiérarchie. Or, dans le cas de Desrochers, la musique, qui n'est d'ailleurs pas composée par elle, semble plutôt secondaire. Qui plus est, nous devons admettre que nos connaissances en musicologie sont plutôt limitées. Délaissant l'aspect musical, nous nous concentrerons donc sur les deux dimensions qui sont, dans le cas de Desrochers, plus signifiantes : le texte et l'interprétation.

Pour finir, nous aimerions souligner que les critiques ont d'ailleurs toujours perçu les productions de Desrochers comme faisant partie intégrante de la tradition des chansonniers qui s'oppose, surtout dans les années 1960 et 1970, à celle de la chanson commerciale. Les quelques extraits suivants suffiront à illustrer cet état de fait :

L'arrivée de Clémence sur nos scènes montréalaises coïncide avec celle de l'arrivée des chansonniers qui viennent nous faire prendre conscience de notre identité québécoise. Chez les Bozos, rue Crescent, Clémence soulève le voile et met à jour [...] l'existence d'ici¹¹¹.

Clémence n'est plus de son temps. Persister à vouloir dire quelque chose [...] indique chez elle un manque absolu de « timing ». Heureusement pour elle, il y a encore des spectateurs de tous les âges [...] encore prêts à écouter cette voix discrète et combien personnelle. [...] Comme elle le dit bien dans sa chanson sur Mireille Mathieu, Clémence devra se résigner à un petit public et à de petites ventes de disques et de livres ; au petit jardin de sa chanson on préfère l'« Acropolis » des cartes postales...¹¹²

À l'encontre de la chanson de consommation, la chanson de Clémence Desrochers rejoint le monde intimiste du micro-espace¹¹³.

Ces trois critiques sont unanimes : en plus de reconnaître l'appartenance des chansons de Desrochers à la catégorie de la chanson à texte – ils soulignent la filiation historique de Desrochers avec le mouvement chansonnier et l'importance du message (texte) dans ses chansons –, ils insistent sur le fait que le parcours de cette dernière est bien celui d'une auteure qui évolue sur les sentiers de la chanson à texte, plutôt que celui d'une vedette de la chanson commerciale rapidement propulsée au rang de star ou d'idole.

En somme, nos éléments d'analyse convergent avec ce que les critiques et les chercheurs ont perçu : les chansons de Desrochers appartiennent bel et bien à la catégorie de la chanson à texte. C'est donc dire que ces dernières exigent de la part de l'auditeur une écoute soutenue et attentive. Bien entendu, ce critère limite les destinataires potentiels. Ainsi, le pacte annoncé dans la périgraphie de *Le monde aime mieux...* et la périphonographie de *Mon dernier show* est maintenu : ces deux œuvres contiennent des chansons qui s'inscrivent à contre-courant du mouvement de la chanson commerciale. Ce ne sont donc pas des chansons qu'on écoute en trame de fond. Desrochers écrit des

¹¹¹ Denise Boucher, « Clémence. La Fantaisie faite femme », dans *Châtelaine*, septembre 1971.

¹¹² Yves Tachereau, « Clémence en sourdine », dans *Le Devoir*, 1^{er} avril 1975.

¹¹³ André Gaulin, *loc.cit.*, p. 154.

chansons à texte qui doivent être écoutées pour ce qu'elles disent et communiquent. Mais que communiquent-elles exactement ?

3.1.3 : Deux registres : lyrique et comique

Dès la première lecture de *Le monde aime mieux...* et la première écoute de *Mon dernier show*, un clivage se dessine au sein du répertoire des chansons. Même un lecteur ou un auditeur naïf est à même de constater que les chansons peuvent être divisées, selon leur registre, en deux grandes catégories : les chansons lyriques¹¹⁴, qui donnent dans le réalisme doux, l'intimiste et le poétique et les chansons comiques¹¹⁵, qui donnent dans la satire, la parodie, l'humour et l'ironie. Voyez le contraste de ton entre les premiers couplets des deux chansons suivantes publiées dans le recueil à l'étude :

J'm'appelle la femme-accordéon
Tantôt j'engraisse et tantôt j'fonds
J'ai gagné huit livres cette semaine
Faudrait que j'en perde une bonne quinzaine
Surtout d'la fesse et des nichons
J'm'appelle la femme-accordéon.

« La femme accordéon »

Cet été je ferai un jardin
Si tu veux rester près de moi
Encor quelques mois
Il sera petit, c'est certain
J'en prendrai bien soin
Pour qu'il soit aussi beau que toi.

« Je ferai un jardin »

¹¹⁴ « Lyrique » est un vocable qui renvoie à diverses définitions. Nous l'employons ici dans le sens moderne du terme tel que défini dans *Le Robert* : « lyrique : se dit de la poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète et de ce qui appartient à ce genre de poésie » (*Le nouveau petit Robert, op.cit.*, p. 1314).

¹¹⁵ Certes, le terme « comique » est sujet à discussion, puisque, comme le rappelle Denise Jardon dans son traité théorique intitulé *Du comique dans le texte littéraire*, il existe un flou conceptuel entourant les formes d'écriture dites tantôt drôles, humoristiques, risibles, etc. Cependant, nous adopterons le vocable de Jardon qui est selon nous le plus apte à rendre compte de cette forme d'écriture, « comique » étant défini comme « une expression générique recouvrant toutes les formes tant gestuelles que verbales qui nous font rire et même sourire » (Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles et Paris, De Boeck-Duculot, 1988, p. 9). Jardon identifie quatre types de discours comiques : l'ironie, l'humour, la parodie et la satire. Or, les chansons comiques de Desrochers, à l'instar de, comme nous le verrons plus loin, ses monologues, se construisent selon les procédés propres à ces quatre types de discours.

Et que dire du fossé qui sépare ces deux autres chansons qui sont, de surcroît, interprétées une à la suite de l'autre dans le spectacle *Mon dernier show* :

Un vol d'oiseaux
 Traverse un ciel trop beau
 Tu pars avec eux sans retour
 Et pour moi
 Il ne fait déjà plus jour.

« Ton départ »

Y a rien au monde que j'haïs tant
 Être écrasé d'avant mon écran
 Et pas savoir qu'est-ce qui m'attend
 Quand mon horaire a sacré l'camp.

« Mon horaire »

Ce clivage évident entre ce que, pour des raisons de clarté, nous avons nommé chansons lyriques et chansons comiques, a souvent été souligné par la critique. Certains parlent de chansons intimistes et fantaisistes¹¹⁶, d'autres de chansons mélancoliques et drôles¹¹⁷ ou encore de chansons réalistes et humoristiques¹¹⁸. Peu importe les termes utilisés, le constat demeure le même : Desrochers écrit des chansons dans deux registres distincts.

Les chansons lyriques et comiques traitent de thèmes différents et entretiennent des relations intergénériques spécifiques. Étant donné que nous ne pouvons pas procéder à une analyse détaillée de chacune des chansons (on en compte 26 en tout), nous avons regroupé par catégorie les chansons selon leur registre¹¹⁹. Cette classification montre qu'un peu plus de la moitié des chansons appartiennent au registre lyrique. Les chansons, qu'elles soient lyriques ou comiques, sont généralement rimées et écrites en vers. Cependant, les chansons lyriques sont, de façon générale, écrites dans une langue qui certes révèle sa québécoise, mais qui se fait plus soignée. C'est dans une langue plus près de la littéralité et dans un

¹¹⁶ Voir Réal d'Amour, *loc.cit.*

¹¹⁷ Voir Jacques Guay, « Clémence dans la vie », dans *Le Maclean*, avril 1968.

¹¹⁸ Voir Christiane Berthiaume, « Clémence : humour et réalisme », dans *La Presse*, 17 novembre 1976.

¹¹⁹ Voir la liste à l'annexe 5.

style qui se veut à la fois simple et poétique que Desrochers tient un discours plutôt traditionnel qui traite des thèmes universels¹²⁰ que sont :

1- l'amour :

Ces mots sont les fleurs que tu aimes
Et que je n'ose plus t'offrir
C'est un objet de forme ancienne
Que j'ai eu envie de choisir
[...]
Taisons-les [ces mots], ils feraient renaître
Des fleurs d'été, des oiseaux fous
Qui ne sont plus au rendez-vous
Ces mots déjà que je regrette...

« Ces mots »

2- l'enfance :

Comment allez-vous depuis mon départ ?
Glissez-vous toujours sur la côte ?
Le vieux chien Bijou vous suit-il encore ?
Peut-être en avez-vous un autre...

Vous est-il permis dans le champ voisin
D'aller jouer à la cachette ?
Gardez-vous secrets vos jeux dans le foin
Quand son odeur tourne la tête ? [...]

« Enquête »

3- la nature :

On a cueilli des fraises en mai
Et des framboises en masse
Des mûres mûres plein le mur d'en face
Du jardin surchargé (bis)
On a vu deux fois l'arc-en-ciel
Souvent des hirondelles
Volaient bas pour nous épater.

On a eu un bien bel été (bis) [...]

« On a eu un bien bel été »

4- et enfin la mort :

¹²⁰ Pour chacun des thèmes répertoriés, nous citerons un seul extrait de chanson afin de ne pas alourdir inutilement le texte.

Il y d'la mélancolie dans l'air
 Ça fait un an hier
 Qu'on a couché dans sa terre
 Papa Miller.

Y'a du trèfle plein les champs
 Du soleil sur son étang
 Des oiseaux qui tournent autour
 De ses chevaux de labour.

« *Full day of mélancolie* »

En somme, en regard des thèmes, qui ne sont pas sans faire écho à la littérature du terroir, du niveau de langue utilisé et des figures de style, les textes des chansons lyriques entretiennent des liens étroits avec la poésie. Lors de leur interprétation, Desrochers chante d'ailleurs ces textes dans une langue soignée. Avec ce registre, elle s'inscrit dans la tradition du chansonnier-poète qui se veut d'abord et avant tout un artisan des mots.

À côté des chansons de type lyrique, on retrouve des chansons qui développent un discours tout autre. Écrites le plus souvent dans une langue près de l'oralité et s'inscrivant dans la même veine que les monologues, ces chansons font partie du discours comique de Desrochers. Elles se caractérisent par un discours critique qui utilise les procédés du comique pour dénoncer des réalités sociales et des ironies de situation. Elles mettent en scène des anti-héros qui, sous le couvert de la confiance naïve (narration au « je ») ou du récit (narration à la troisième personne) mettent en lumière, dévoilent des travers individuels, des aberrations ou des absurdités reliées aux mœurs et aux institutions québécoises. Dans les 12 chansons comiques qui se retrouvent dans *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show*, Desrochers critique et dénonce :

- 1- l'industrie culturelle et le monde de la chanson populaire (« Galeries d'Anjou », « Je t'écris pour te dire », « Le chic Marcel » et « Le monde aime mieux Mireille Mathieu ») ;
- 2- des états problématiques de société (« Doux nid d'amour », « Faut pas se plaindre on est ben traités », « J'ai parcouru z-un long voyage », « Oui je l'aurai dans la mémoire longtemps » et « Mon horaire ») ;

3- et enfin ce que nous pourrions appeler une aliénation proprement féminine (« La femme accordéon », « L'amante et l'épouse » et « La robe de soie »).

Qu'elles soient à caractère social (champs thématiques 1 et 2) ou plus orientées autour de ce qui est culturellement reconnu à cette époque comme appartenant à l'univers féminin¹²¹ (champ thématique 3), les critiques se font presque toujours à partir du point de vue de narrateurs et de personnages féminins. On répertorie en fait seulement une chanson comique (« Le chic Marcel ») qui met en scène un personnage masculin – mais dont la narratrice demeure une femme comme le confirment les deux derniers vers – ainsi qu'une autre où il est impossible d'identifier le genre de l'instance narratrice (« Doux nid d'amour »). Utilisant tour à tour des procédés propres au récit, à l'autobiographie, au portrait et à l'anecdote, Desrochers construit donc une critique du monde à partir d'un point de vue féminin. Nous reviendrons plus en détails sur la question du point de vue au chapitre suivant lorsque nous analyserons la prise de position de l'auteure.

Fait intéressant à noter, Desrochers ne parle pas de la cause nationaliste, pourtant assez présente dans la production des chansonniers de l'époque. C'est davantage à travers l'individuel féminin qu'elle rejoint le social. Parfois, plus particulièrement dans les chansons qui traitent de l'industrie du spectacle comme « Le monde aime mieux Mireille Mathieu », cet individuel féminin recoupe sa propre vie : on y lira alors une forme d'auto-ironie. Or, comme nous l'avons souligné au chapitre II, pour décoder le message auto-ironique, le destinataire a tout intérêt à connaître le cheminement de carrière de même que certains aspects de la vie de Desrochers. Toutes les formes du comique, que ce soit l'ironie, la parodie, la satire ou l'humour, exigent par ailleurs que le destinataire soit de connivence avec l'auteure. Nous reviendrons sur cette question de la connivence après avoir complété notre analyse des monologues qui s'inscrivent eux aussi, comme nous le verrons, dans le registre du comique.

¹²¹ Nous situant dans une perspective sociologique, nous entendons par « féminin » non pas une essence quelconque (comme l'a affirmé Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme, on le devient »), mais ce que l'on appelle ainsi à une époque donnée.

Ainsi, tandis que les chansons lyriques sont de facture plus traditionnelle, les chansons comiques se font engagées¹²². Avec ces dernières, Desrochers s'inscrit en fait encore plus profondément dans la tradition des chansonniers vieilles de plusieurs décennies comme le rappelait fort à propos, à l'époque où fleurissaient les boîtes à chansons, Christian Hermelin :

Au Québec, le mot « chansonnier » est employé pour désigner tous ceux qui se produisent dans les « boîtes à chansons » comme ils disent : Leclerc, Vigneault, Dor, Ferland et Léveillé sont des chansonniers. En France, le terme a pris un sens beaucoup plus restrictif. On se trouve devant une appellation désignant strictement les artistes des caveaux de chansonniers, avec leur couplets méchants sur l'actualité. Mais, à côté des chansonniers patentés, existe la tradition de la chansonnerie, remontant à la fronde, aux mazarinades, au Pont-Neuf... il n'est pas que dans les caveaux d'appellation contrôlée qu'on chausonne, et peut-être même le fait-on plus authentiquement ailleurs. Il s'agit bien de prendre le mot dans un sens large : chausonner, c'est-à-dire exercer un humour combatif à l'égard d'une personne ou d'une catégorie. La chansonnerie, c'est la satire en chanson¹²³.

Cet esprit satirique ou, pour reprendre le terme plus englobant de Jardon, cet esprit comique, s'il s'est exercé à l'origine, comme le rappelle l'appellation « mazarinade », contre des personnalités importantes, se veut, dans les années 1960 et 1970, plus détaché de l'actualité : « D'une façon générale, aujourd'hui, la causticité des chanteurs n'est pas en prise directe sur l'actualité. Elle s'intéresse plus à la société, à la bêtise humaine [...] avec quelques fois un penchant pour une satire plus philosophique, expression par le rire de la relativité des choses et de l'existence »¹²⁴. En regard des propos éclairants de Hermelin, on voit bien que Desrochers se présente comme une chansonnière à part entière, car ses chansons comiques sont subversives à l'égard de la *doxa*. Elles le sont également par rapport aux codes génériques habituelles de la chanson à texte, car elles donnent à lire et à entendre le point de vue de personnages qui, en raison de leur sexe, ont historiquement été longtemps sans voix. Desrochers fait donc œuvre de pionnière, car, s'il est vrai qu'elle ne fait plus cavalière seule dans le monde de la chanson à texte au milieu des années 1970,

¹²² Puisque ce terme peut porter à confusion, il est opportun de préciser que nous l'employons non pas dans le sens politique du terme, mais dans le sens social. Desrochers écrit des chansons socialement engagées en ce sens où ces dernières dénoncent et critiquent l'ordre établi.

¹²³ Christian Hermelin, *Ces chanteurs que l'on dit poètes*, Paris, L'école des loisirs, 1970, p. 78.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 78-79.

elle n'en demeure en effet pas moins l'une des rares femmes à pratiquer le métier de chansonnière¹²⁵.

3.2 : Le monologue

L'un des facteurs qui a fait la renommée et l'originalité du style artistique de Desrochers est cette écriture partagée entre chansons et monologues. Dans *Mon dernier show*, comme dans tous ses autres spectacles solos d'ailleurs, ces deux genres interagissent et alternent dans le déroulement de la représentation. Fait intéressant à noter, même si, au Québec, la majorité des chansonniers n'ont produit que des chansons et la majorité des monologuistes que des monologues, quelques uns d'entre eux ont regroupé dans certains de leurs spectacles ces deux genres. Outre Desrochers, pensons par exemple à Yvon Deschamps qui a fait ses premières armes sous la gouverne de cette dernière. Certes, la chanson et le monologue sont des genres autonomes et distincts, mais ils se recoupent néanmoins. À l'instar de la chanson, le monologue est un texte destiné à être représenté (interprété). De plus, ces deux genres participent de la grande tradition orale propre à la société québécoise. Comme le rappellent Pierre Boissonneault et Chantale Gendron, « nos ancêtres n'étaient pas des clercs et ne fréquentaient pas l'Hôtel de Rambouillet. Les veillées se passaient devant l'âtre à chanter et à se raconter »¹²⁶.

3.2.1 : Définition générique du monologue

Laurent Mailhot demeure sans aucun doute le spécialiste du monologue au Québec. Dans l'introduction de son anthologie consacrée au monologue, anthologie qu'il a établie avec Doris-Michel Montpetit, il décrit la configuration de ce genre qui constitue selon lui « la forme la plus ancienne et la plus moderne du théâtre québécois »¹²⁷. Le monologue a

¹²⁵ Discutant de la production des chansonniers, Roger Chamberland et André Gaulin rappellent que, jusqu'en 1980, « à part Desrochers, Marie Savard et Monique Miville-Deschênes, [les femmes] restent surtout confinées à un rôle d'interprètes » (Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise. De la Bolduc à aujourd'hui*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1994, p. 69).

¹²⁶ Pierre Boissonneault et Chantale Gendron, « Utiliser le monologue en classe », dans *Québec français*, mars 1983, p. 44.

¹²⁷ Laurent Mailhot, *loc.cit.*, p. 11.

un statut ambivalent : exploité tant par des artistes de la scène que des dramaturges établis, « il se situe à la fois en marge (au cabaret, dans les boîtes) et au cœur de notre tradition théâtrale »¹²⁸. Cependant, une constante demeure : que ce soit les protagonistes de romans ou de pièces de théâtre (le monologue littéraire et le monologue dramatique) ou encore les héros interprétés par des monologuistes (le monologue comme genre) tels Gratien Gélinas, Clémence Desrochers, Antonine Maillet et Yvon Deschamps, ces personnages sont invariablement des anti-héros qui expriment un discours autre qui se situe en marge de la *doxa*. « Le monologue est par excellence l'aire et l'art de l'anti-héros, du sous-personnage, de l'individu émietté et perdu. Ses parcelles d'humanité sont d'autant plus émouvantes qu'elles sont dérisoires »¹²⁹. En quête d'identité et d'unité, « les sujets-actants des monologues québécois sont des adolescents ou des caractères puérils, timides, peu évolués, égocentriques [...] [qui] parlent pour s'entendre, se situer »¹³⁰.

Du point de vue formel, le monologue se présente comme un récit bref dans lequel le narrateur entre d'emblée dans le vif du sujet. « La mise en contact [y] est immédiate, la présentation rapide ; [...] le monologue concentre la lumière sur des faits significatifs, des attitudes individuelles, des réactions collectives »¹³¹. Le monologue est généralement perçu comme un soliloque. *Le nouveau petit Robert* en donne la définition suivante : « discours d'une personne seule qui parle, pense tout haut »¹³². Cependant, le monologue comporte des traits dialogiques évidents. Comme le rappelle Patrice Pavis qui résume le point de vue du linguiste Benveniste, « le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur, entre un moi locuteur et un moi écouteur : parfois, le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur »¹³³. C'est pourquoi, même s'il apparaît isolé dans sa bêtise, son aliénation, sa marginalité, sa naïveté ou sa révolte, le personnage du monologue n'est jamais véritablement seul. « Le monologue n'est [donc] nullement une communication interpersonnelle tronquée, un dialogue *moins* quelques

¹²⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹³¹ Laurent Mailhot, « De la littérature orale au théâtre : l'évolution du monologue », dans *Québec français*, mars 1983, p. 42 et 43.

¹³² *Op.cit.*, p. 1432.

¹³³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 261.

chose. Il est un discours spécifique, une forme de communication intrapersonnelle »¹³⁴. À l'instar du dialogue, il établit une relation entre un locuteur et un destinataire :

Le monologue, qui par sa structure n'attend pas une réponse d'un interlocuteur, établit une relation directe entre le locuteur et le *il* du monde dont il parle. En tant que projection de la forme exclamative, le monologue communique directement avec la totalité de la société. [...] Dès lors, cette forme discursive n'est plus la marque du solipsisme d'un personnage, mais la communication directement adressée au spectateur pour qu'il prenne conscience du jeu théâtral et de sa propre situation en face du théâtre et de la société¹³⁵.

Et Laurent Mailhot d'ajouter : « le monologue est la voix de plusieurs en un seul, le silence de tous en chacun »¹³⁶. Il a comme fonction de « dire le vide, le manque, le néant, faire parler le silence et la solitude »¹³⁷. En somme, sous le couvert de l'innocence, de l'anodin et de l'anecdote, le monologue dénonce, critique et dérange. Le monologue « fait [donc] beaucoup plus qu'exprimer un état d'âme ou raconter une histoire. [Il ou elle] cherche désespérément (joyeusement) le contact. Son discours n'est pas une vague pensée verbalisée, ni un rêve éveillé ; il est déjà un moyen de pression, d'action »¹³⁸.

3.2.2 : Les monologues de Desrochers

À la lecture de la définition générique du monologue, on constate que les textes de monologues de Desrochers sont, du point de vue de la définition formelle, du modèle actantiel et de la structure profonde de ce genre, bel et bien des monologues. Se présentant sous la forme de récits brefs écrits ou récités à la première personne, les 11 monologues édités dans le recueil *Le monde aime mieux...* et les sept enregistrés sur l'album *Mon dernier show* entrent directement dans le cœur de l'histoire. Point de longues introductions ou descriptions ; en quelques lignes, la monologue situe rapidement le contexte et campe le(s) personnage(s) :

J'y ai dit : j'veux pas voir ma poitrine dans l'Journal de Montréal,
J'veux être « waitress », me semble que c'est normal.
Y parlait en me fixant les seins :
« Pauv'tite fille, tu iras pas loin amanchée comme t'es là !

¹³⁴ Laurent Mailhot, *loc.cit.*, 1980, p. 31.

¹³⁵ Patrice Pavis, *op.cit.*, p. 261-262.

¹³⁶ Laurent Mailhot, *loc.cit.*, 1980, p. 27.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 30.

Tu fais pas plus que trent' deux za ? »

« La topless »

L'hiver étant interminable, je suis allée au bord de la mer, en principe pour me reposer. Tout allait bien, jusqu'à ce que... savez-vous ce qui nous est tombé dessus ? UNE FRANÇAISE EN VACANCES !

Pardon, mesdemoiselles, vous êtes canadiennes, non ? Oui, québécoises. Enfin, c'est pareil non ?

« La tantine normande »

Les ouvertures des deux monologues cités ici illustrent bien la technique d'écriture typique relative à ce genre : en quelques lignes, le lecteur ou l'auditeur a une excellente idée des personnages, du contexte et du ton de l'histoire racontée par la monologuiste.

Ces récits brefs que sont les monologues de Desrochers mettent en scène de véritables anti-héros. De la violente aliénée (« La violente ») à la vieille fille soumise (« Adrienne-la moyenne ») en passant par la bourgeoise snobe (« L'année de la femme »), la consommatrice effrénée (« L'acheteuse ») et l'artiste déchue de troisième ordre (« Petit *poodle*, adieu ! »), ces personnages, qui sont généralement des petites gens mais aussi parfois des privilégiés, se révèlent être en fait des sous-personnages aliénés qui demeurent prisonniers de leurs propres préjugés, de leurs peurs et de leur ignorance. En racontant des événements passés (exemple : l'acheteuse), en se laissant aller à des confidences simples (exemple : Anita dans « Le gant de crin ») ou en s'exposant à eux-mêmes les arguments et les contre-arguments d'une conduite (exemple : Adrienne-la-moyenne), les personnages de Desrochers cherchent désespérément à se comprendre, à se situer, à évoluer. Leur discours paraît souvent anodin, mais il se révèle en fait être des plus critiques. Le monologue avec Desrochers est tel que le décrit Mailhot dans sa structure fondamentale :

il est tout entier présent et actuel, parole ou silence irrécusables, mais il déporte constamment l'attention vers ce qui aurait pu ne pas être, vers ce qui pourrait être autrement. Interrogation, exclamation ou points de suspension, il ne connaît pas le mot FIN. Nœud sans dénouement, sa structure est l'attente, le recommencement (donc l'espoir), même si son thème est la fatalité, l'impuissance, l'emprisonnement, l'angoisse¹³⁹.

¹³⁹ Laurent Mailhot, *loc.cit.*, 1980, p. 27.

Les personnages des monologues de Desrochers parlent pendant quelques minutes, mais leur discours s'entend en écho : il oblige le destinataire à se questionner, à se situer, à se positionner. Certes, les velléités de la presseuse par exemple, qui n'a qu'une seule semaine de vacances par année et qui n'arrive même pas à en profiter tant elle est surmenée par son travail, s'effondrent aussi rapidement qu'elles s'échauffent, mais la boucle n'en n'est pas nécessairement bouclée pour autant. Même si Fleurette Lalancette semble en arriver à une certaine acceptation de sa condition, ce monologue n'en demeure pas moins dérangeant, car il met en lumière l'aliénation ouvrière :

Demain la belle au bas dormant
 Va s'élever à sept heures pétant :
 Ma semaine de vacances est finie.
 « Olympic Pressing » me voici !
 [...]
 À cinq heures, j'r'prends l'autobus
 J'me déshabille, j'me fais à manger
 Pis j'attends mes vacances d'été.

« La presseuse »

En somme, le profil des sujets-actants de Desrochers et le discours qu'ils tiennent correspondent à ce que Mailhot a défini comme étant le personnage et le discours typiques du monologue québécois.

Cependant, la galerie de personnages qu'a créée Desrochers demeure, particulièrement pour les années 1960 et 1970, unique. Il faut rappeler d'abord que cette dernière a été la première femme à exercer le métier de monologuiste au Québec, ouvrant ainsi la voie à d'autres auteures telles Antonine Maillet et Louisette Dusseault. Qui plus est, elle a fait œuvre de pionnière en construisant un univers original et inédit autour de personnages féminins. En effet, ses monologues donnent à entendre des voix de femmes, personnages sans voix par excellence en raison de leur double marginalité instituée par leur genre et leur origine sociale (le plus souvent, ses personnages appartiennent à la classe moyenne ou défavorisée de la société). Cette caractéristique lui a valu d'être souvent comparée à une fine observatrice des mœurs féminines, à une portraitiste des femmes québécoises modernes comme en témoignent les deux extraits critiques suivants :

C'est que Clémence n'a pas attendu l'année 1975 [l'année de la femme] pour nous parler de ce sujet. Depuis le début de sa carrière, elle a tracé une série de portraits et de tableaux qui pourraient fort bien faire un « musée de la femme ». À travers les deux sœurs qui travaillent dans le coton, Yvanna la frotteuse, la maigre et la grosse du « Gant de crin » ou la mère dépassée par l'évolution de son fils Gérard, s'ébauche un monde féminin que nous croisons tous les jours dans la rue et à tous les jours de l'an dans notre famille¹⁴⁰.

Le comique de Clémence, c'est une spontanéité déconcertante doublée d'un don de portraitiste peu ordinaire. Si certains artistes expriment la vie par la peinture, c'est par les mots que Clémence nous dépeint dans ses monologues. Ce sont des portraits de femmes que l'on rencontre partout dans notre quotidien ; des femmes faibles, des femmes fortes aussi, elles font rire, elles font pleurer aussi...¹⁴¹

Desrochers est donc, particulièrement dans les années 1970, innovatrice par rapport aux codes thématiques du monologue québécois, car elle aborde dans son écriture des sujets qui n'avaient jusque-là jamais été explorés pas ses confrères monologuistes.

3.2.3 : Le registre des monologues

Les monologues de *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show* s'inscrivent, à l'instar de certaines chansons, dans le registre du comique tel que défini par Denise Jardon¹⁴². Empruntant tour à tour la forme de l'ironie, de la satire, de l'humour et de la parodie, ils développent et poussent plus loin l'esprit comique qui s'était déjà affirmé dans des chansons comme « Le monde aime mieux Mireille Mathieu », « Mon horaire » et « Je t'écris pour te dire ». Or, en filigrane du comique se dessine toujours, comme nous l'avons vu précédemment, une critique. Cette critique, faite à partir d'un point de vue féminin, rejoint celle des chansons du même registre. On recense d'ailleurs les trois mêmes catégories de thèmes :

1- l'industrie culturelle et le monde de la chanson populaire (« Comment qu'a s'appelle donc elle ?... », « Pour qui q'tu te prends donc toé ? » et « Petit *poodle*, adieu ! ») ;

2- divers états problématiques de société (« L'acheteuse », « La presseuse », « La femme snobe », « La violente », « La strip-thèse », « Ida, elle... », « La traditionnelle chanson » et « La tantine Normande ») ;

¹⁴⁰ Yves Taschereau, *loc.cit.*

¹⁴¹ Claire Savard, « La tendre et douce Clémence », dans *Février à Québec*, février 1978.

¹⁴² Voir définition note 115.

3- et enfin une aliénation proprement féminine¹⁴³ (« Adrienne-la-moyenne », « La topless », « L'année de la femme », « Yvanna la frotteuse », « Le gant de crin », « Un sujet délicat »).

Desrochers, qui construit dans ses monologues une critique au féminin du monde, utilise tour à tour des procédés propres au récit, à l'autobiographie, au portrait et à l'anecdote, pour dénoncer des réalités qu'elle juge inacceptables, incohérentes, absurdes et aliénantes. Cela dit, elle utilise parfois la forme versifiée de la poésie et de la chanson comme dans « Yvanna la frotteuse » et « Un sujet délicat ». Cette technique d'écriture, qui se révèle efficace car elle est concentrée et rythmée, marque, selon nous, une volonté ludique de s'amuser avec les mots et une intention parodique plutôt qu'une réelle filiation avec le genre poétique. Desrochers utilise la forme versifiée de la poésie pour livrer un message commun, associant ainsi le haut et le bas et parodiant donc le genre « élevée » de la poésie. C'est ainsi que, juste après avoir récité les premiers mots du monologue versifié intitulé « La femme snobe », elle lance sur un ton moqueur : « C'est toute du douze pieds, vous pouvez compter, si y'en manque, vous me le direz, ok ? ». Plus loin, elle interrompt à brûle-pourpoint sa déclamation en commentant : « J'ai le pied étiré un peu là-dedans, je vous l'admets ! ».

3.3 : Le prisme générique : conclusion

Ainsi, à la lumière de notre analyse générique des chansons et des monologues de Desrochers, nous pouvons affirmer que le pacte de lecture et d'audition qui s'était dessiné lors de la première étape de notre étude (chapitre II) est maintenu. D'une part, les chansons de *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show* appartiennent à un sous-genre, à savoir celui de la chanson à texte, qui s'inscrit en marge de la production chansonnière dominante (chanson commerciale). Elles donnent à lire et à entendre un contenu simple, original et critique énoncé à partir d'un point de vue novateur. Or, ces constatations sont des plus éclairantes, car elles contribuent à expliquer en partie l'absence de diffusion des chansons de Desrochers à la radio. Adhérant à ce créneau de production anti-vedettariat propre aux

¹⁴³ Voir note 121.

chansonniers, cette dernière écrit des textes qui, de par leur naturel (chansons lyriques) et leur caractère critique (chansons comiques), ont difficilement trouvé une place sur les ondes de la radio commerciale.

D'autre part, les monologues, qui s'inscrivent dans le même registre que les chansons comiques, sont eux aussi des textes qui font valoir un contenu critique. S'inscrivant dans la tradition du monologue au Québec, ils donnent à lire et à entendre un discours qui se développe en marge et contre la *doxa*. C'est donc dire que, en présence de ces textes, le lecteur ou l'auditeur doit être prêt à se questionner et/ou à prendre position. Avec ses monologues, Desrochers apparaît d'ailleurs comme une pionnière et une innovatrice, car elle a su, d'une part, investir un domaine d'expression qui a été longtemps l'apanage des hommes et, d'autre part, faire valoir un point de vue différent, celui d'une femme qui se pose en observatrice de ses concœurs et de la société dans laquelle elle vit. En somme, Desrochers, qui évolue dans l'univers propre aux chansonniers et aux monologuistes, échappe, avec ses textes de spectacle, au circuit de la chanson de grande diffusion et au circuit du spectacle de variétés à caractère plus commercial. Or, ces facteurs contribuent bien entendu à limiter le nombre de destinataires potentiels.

L'analyse générique a également fait ressortir l'importance de la question du point de vue qui demeure centrale dans les deux œuvres à l'étude. La quasi totalité des chansons et des monologues mettent en scène des personnages féminins qui s'expriment en leur nom ou qui sont présentés par une narratrice. C'est donc dire que Clémence Desrochers innove en écrivant à partir d'un point de vue autre (point de vue féminin) qui se veut subversif par rapport aux codes génériques de la chanson à texte et novateur par rapport à ceux du monologue. Cette position de l'auteure, qui opère une subversion de certaines règles génériques et/ou thématiques, interpelle directement le destinataire dans la mesure où le lecteur et l'auditeur qui choisit *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show* se doit d'entrer dans le jeu et donc d'accepter d'être dérangé dans ses certitudes et ses connaissances. En adoptant le genre et le style du chansonnier-monologuiste et en énonçant un discours novateur et critique à plusieurs égards, Desrochers limite par le fait même ses destinataires potentiels. Souvenez-vous en effet que le public des boîtes à chansons a été, depuis les débuts, reconnu comme étant un public scolarisé attaché aux

valeurs d'une culture qui se veut originalement québécoise, authentique et anti-commerciale. En somme, tous les éléments recueillis lors de l'analyse prismatique générique permettent de définir davantage la figure du destinataire et d'éclairer ce faisant la problématique de la réception mitigée.

En dernier lieu, il est intéressant de souligner la récurrence de cette idée de complicité entre l'auteure et le destinataire qui avait été, dans le chapitre II, identifiée comme une notion centrale. En effet, le registre comique qu'exploite largement Desrochers implique nécessairement une connivence entre le destinataire et elle :

Nous savons qu'une des grandes particularités du comique sous toutes ses formes est d'installer une connivence, un courant de sympathie, une communion amicale, un clin d'œil entre l'encodeur [l'auteur] et le décideur [le destinataire] (si celui-ci toutefois n'est pas la victime malheureuse d'une tendance). Cette connivence naît d'un savoir partagé comme le serait celui d'une secte secrète. Presque toutes les formes du comique [...] n'existent que parce qu'elles sont elliptiques, allusives ou connotatives : ce qui est dit est rarement ce que l'on doit comprendre. À vous d'être assez intelligent et assez au fait sur le plan culturel pour entrer dans ce jeu de cache-cache intellectuel¹⁴⁴.

On se rappellera que c'est précisément ce que la disposition typographique du titre du recueil et du nom de l'auteure, qui donne à lire « Le monde aime mieux... Clémence Desrochers », laissait entendre. Cette connivence obligée nous confirme donc que la catégorie du lecteur et de l'auditeur profane est à éliminer. Nous sommes plutôt en présence d'un destinataire qui se veut à la fois amateur et complice de l'auteure. Desrochers explicite d'ailleurs dès l'ouverture du spectacle *Mon dernier show*, sur le mode de l'auto-ironie qu'on lui connaît, cette idée de complicité essentielle relative au jeu de cache-cache intellectuel dont parle Denise Jardon :

Bonsoir. Hey, je vous vois tous la face parce que c'est un grand événement ce soir. Ce soir, il y a de l'événement dans l'air, vous avez besoin là d'être un public intelligent parce que vous allez peut-être vous voir la face à l'écran. Alors soyez, essayez d'avoir l'air intelligents parce que c'est vraiment, vous marquerez ça dans votre journal intime ce soir, ce soir c'est mon dernier show ici à l'Outremont, c'est en même temps un long jeu alors vous allez vous entendre rire ou réacter pis ça fait que [courte pause]... parce que vous allez l'acheter nécessairement vu que vous êtes dessus, en ?

¹⁴⁴ Denise Jardon, *op.cit.*, p. 193.

Or, cette déclaration d'introduction, dans laquelle Desrochers établit immédiatement un contact basé sur la complicité avec son public en soulignant, entre autres, l'aspect ludique de leur réunion, nous amène tout naturellement à nous interroger plus en profondeur sur le prisme de l'auteur, dernière étape de notre analyse.

CHAPITRE IV

LE PRISME DE L'AUTEURE

L'analyse de la périgraphie de *Le monde aime mieux...* et de la périphonographie de *Mon dernier show* au chapitre II de même que l'étude du prisme générique au chapitre III nous ont amenée à dresser un portrait assez précis de la figure du destinataire supposé des chansons et des monologues de Clémence Desrochers. En effet, un certain nombre de données d'analyse se sont dégagées d'un regard sur l'ensemble des textes à l'étude, telles la notion de connivence entre l'auteure et le destinataire, les valeurs de simplicité et d'originalité liées à la démarche de l'auteure, un point de vue au féminin qui induit une critique de certains enjeux sociaux et les spécifications du genre de la chanson à texte et du monologue comme parties intégrantes d'un discours qui se construit en dehors du circuit de l'industrie de la chanson et du spectacle de variétés à caractère commercial. Ces données recueillies nous ont permis de mieux comprendre et d'expliquer en partie la réception mitigée des œuvres éditées de Desrochers. Il nous reste maintenant à préciser la posture de l'auteure elle-même, car « selon l'image du destinataire que son texte donne, et selon la prise de position qu'il constitue à l'égard du genre, l'auteur[e] propose, dans le texte, une image d'[elle]-même (dis-moi à qui tu désires parler et comment, je saurai un peu qui tu es, ou crois, ou prétend être...) »¹⁴⁵. Nous aborderons donc des questions touchant à l'imaginaire de l'écrivaine.

Certes, comme le rappelle Viala, l'imaginaire n'est guère un domaine d'étude spécifique à la sociologie : « les cheminements individuels appartiennent plutôt au

¹⁴⁵ Alain Viala, *op.cit.*, p. 215.

domaine du psychologue et les grands schémas de pensée et mythes collectifs, à celui de l'anthropologue »¹⁴⁶. Cependant, la figure de l'écrivain peut également et doit par ailleurs faire l'objet d'étude de la sociologie des textes :

L'écrivain (*être écrivain*) est un personnage social. Son imaginaire, dans toute la mesure où il est engagé par ce statut de personnage social, relève d'une interrogation sociale, et ce qui s'en trouve en jeu dans un texte relève de la sociopoétique. Plus précisément, plusieurs dimensions du texte ne prennent leur sens que par la « figure » d'écrivain qu'elles composent, et c'est, toujours inductivement, à partir de ces observations dans le texte que l'on posera inéluctablement certaines analyses touchant à la psyché de l'écrivain¹⁴⁷.

L'analyse du prisme de l'auteure sera menée en termes d'*habitus*, « c'est-à-dire de réflexes culturels incorporés, acquis, de social passé dans la personne jusque dans son inconscient »¹⁴⁸. Ces *habitus* seront observés « à partir de l'inscription du destinataire, puisque le figure proposée de celui-ci désigne des *habitus* lectoraux et esthétiques que le texte fait siens »¹⁴⁹. Nous observerons également les *habitus* « à partir des spécifications génériques et stylistiques, dans la manière [...] d'employer les codes collectifs que sont les genres et la langue »¹⁵⁰. C'est donc au cours de l'étude du prisme autorial que les thèmes des chansons et des monologues ainsi que la dimension linguistique prendront tout leur sens. Cela dit, nous traiterons également de la dimension interprétative, car celle-ci demeure indissociable de *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show*.

Au cours de ce chapitre, nous analyserons plus en détail la question du point de vue qui est, comme l'a montré Viala, un des lieux textuels où se manifestent de façon manifeste les effets du prisme de l'auteur :

Le réel référencé, rappelons-le, prend forme dans un texte, de toute évidence, en fonction du point de vue à partir duquel il est narré et décrit et, comme l'identité lexicale le souligne, tout « point de vue » narratif engage un point de vue idéologique en offrant comme mode de représentation du réel, et de son interprétation, les schèmes de pensée et les valeurs de celui dont le récit adopte le point de vue. Tout point de vue est donc bien en

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 216.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

soi un prisme. Et il définit en même temps une *posture* : un point de vue est une position où l'on se place, et qu'on peut occuper de diverses façons¹⁵¹.

Or, l'étude des différents points de vue des narratrices et des personnages en regard des thèmes traités nous permettra de passer des instances scripturales à l'auteure elle-même puisque, en fonction des divers points de vue qu'elle donne à lire et à entendre, cette dernière définit par le fait même sa position (ce qui est dit du social et de l'humain). Nous avons vu au chapitre précédent que Desrochers tient deux grands types de discours : un discours lyrique, qui s'exprime dans des chansons plus intimistes et poétiques, et un discours comique, qui s'exprime dans certaines chansons et les monologues. Nous analyserons donc, dans un premier temps, ces deux registres afin de déterminer quelle position occupe l'auteure dans ces discours respectifs et comment elle les occupe. Après avoir déterminé la prise de position de l'auteure, nous traiterons par la suite de la dimension linguistique ainsi que de la dimension interprétative qui est capitale compte tenu du fait que, d'une part, nous sommes en présence de textes de spectacle et que, d'autre part, l'auteure se fait interprète de ses propres textes.

4.1 : Le discours lyrique

Dans les chansons lyriques, Desrochers tient un discours qui recoupe, comme nous l'avons établi précédemment, des champs thématiques exploités entre autres par le genre de la chanson à texte : l'amour, l'enfance, la nature et la mort. À l'encontre de la chanson de consommation, le discours chansonnier lyrique de Desrochers se veut réfléchi et intimiste. Exception faite de « *Full day of mélancolie* » qui est narrée à la troisième personne, toutes les chansons lyriques sont écrites à la première personne, généralement au « je » mais également au « nous » et au « on ». Ces textes se caractérisent donc par un ton introspectif. L'auteure puise ses sujets dans les expériences les plus intimes de la vie d'une personne, à commencer par l'enfance qui est présentée comme la période absolue du bonheur et de l'innocence. S'inspirant de ses souvenirs de jeunesse qu'elle a passée à Sherbrooke, Desrochers relate dans un décor précis, à savoir celui de l'Estrie, des moments forts de cette époque privilégiée à l'intérieur du cercle familial. Dans « Avec les mots

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 248.

d'Alfred », l'auteure unit sa voix à celle de son père, le poète Alfred Desrochers, pour rendre hommage à sa mère, « l'épouse en allée », tandis que dans « Enquête », la narratrice, qui a maintenant basculé dans le vie adulte, fait une incursion dans ses souvenirs d'enfance. Au fil de la narration, elle dévoile des trésors de ce passé qui semble être à la fois révolu et éternel comme le révèle le couplet final : « Comment allez-vous depuis mon départ ? / J'ai changé vos noms en images / Vous êtes partis j'y reviens encore / Ne me demandez pas mon âge ». « La chaloupe Verchères », qui porte les traces de l'espace estrien où l'auteure a grandi comme en témoignent les données géographiques « rivière Saint-François » et « Dominion Textile », illustre aussi ce concept de bonheur associé au monde de l'origine :

L'été brûlant, les étés fous
 Quand nous r'montions la rivière
 Dans la grande chaloupe Verchères
 A quelques milles de chez nous.

[...]

Mon père était le capitaine
 Il avait des bras de géant.
 Pour ramer contre le courant
 Ma mère lui chantait *Frou Arlaine*.

[...]

Chaque été nous r'montions plus haut
 Pour mieux cacher nos découvertes
 Plus on s'éloigne plus l'herbe est verte
 Mieux on peut voir le fond de l'eau.

[...]

J'ai connu le coin de la terre
 Le plus beau, c'était ce sous-bois
 Garni de sapins de fougères
 Sur la rivière Saint-François.

[...]

André Gaulin écrivait à propos de cette chanson qui est devenue un « classique » parmi les chansons lyriques de l'auteure :

« La chaloupe Verchères » illustre à merveille ces atmosphères ovifères, la remontée mythique de la rivière Saint-François, image enfantine de la force gargantuesque du père

rameur, écho sonore de la mère chanteuse, vie engagée contre le courant, vers là où l'herbe est plus verte, l'eau plus claire. Éclate en cette chanson la blessure du soleil, « l'été brûlant », le souvenir d'avoir frôlé le bonheur, la démultiplication des années d'enfance (« l'été brûlant, les étés fous »)¹⁵².

Dans les chansons lyriques qui contiennent des références au thème de la nature, l'été se trouve d'ailleurs associé au bonheur (voir par exemple « On a eu un bien bel été ») et l'hiver s'en trouve conséquemment lié à la perte de l'amour, à l'isolement et donc au malheur. Dans « Ça sent le printemps rue Dorchester », la narratrice qui se réjouit du retour prochain de l'été affirme tour à tour à la fin de chaque couplet : « L'hiver nous a bien fatigués », « L'hiver nous a beaucoup assagis », « L'hiver nous a bien séparés », « L'hiver nous a glacé le cœur ». Si l'hiver se montre difficile, la mort, elle, se fait cruelle et insoutenable. Elle représente la brisure complète du monde idéalisé de l'enfance ; elle marque la fin d'une époque chérie. L'auteure parle dans ses chansons de la mort, surtout à travers le personnage de la mère qui recoupe la vraie figure de sa mère, Rose Desrochers, décédée en 1964. Dans l'univers de Clémence Desrochers, la mort « c'est le temps qui reprend ses droits, obture le paradis ancien, avance comme une marée impérieuse et implacable »¹⁵³. Le dernier couplet et le refrain de « Le géant », entité qui constitue une personnification de la mort, sont à ce titre éloquentes. Après plusieurs années paisibles à s'amuser et à vivre harmonieusement tous ensemble vient le jour fatidique :

Dit :

Le vendredi de ce temps là
 Alla comme ça :
 C'était la fin de la journée
 C'est ce jour-là qu'il est entré
 Le géant qui a pris ma mère
 Qui a cassé notre maison
 Vendu le violon
 Brûlé les dictionnaires
 Séché la rivière
 Et s'en est allé
 Sans nous consoler
 Sans donner de raison.

Refrain : (*chanté*)

Et pendant ce temps

¹⁵² André Gaulin, *loc.cit.*, p. 154.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 160.

Y'avait un géant
 Qui marchait lentement vers nous
 On ne s'en doutait pas du tout
 On n'entendait pas son pas
 Sournois
 Comme le vent noircit le bois
 Sans qu'on le voit
 Et pendant ce temps
 Y'avait un géant.

Dans les chansons lyriques, la mort emporte les êtres chers et laisse derrière elle « un silence triste et lent » (« *Full day of* mélancolie »). Elle provoque un désarroi chez ceux et celles qui restent comme en témoigne le court texte « Ousqui sont toutes ? » qui, dans le recueil *Le monde aime mieux...*, suit la chanson « Le géant » et assure la transition entre la partie des chansons et celle des monologues. À l'origine présenté en spectacle en guise d'introduction à la chanson « Le géant », ce texte, dans lequel la narratrice se demande comme un leitmotiv, à propos de personnes décédées, « Ousqu'y sont toutes allés sans moé.../ Sans moé... / Sans moé... », est criant de désespoir. Et André Gaulin de conclure à propos de cette thématique importante dans l'œuvre de la chansonnière : « telle est la mort qui nous gruge et qui fait si lyriquement chanter Clémence Desrochers »¹⁵⁴.

À l'instar des chansons traitant de la mort, les chansons à thématique amoureuse sont elles aussi souvent empreintes de nostalgie et de tristesse. Desrochers chante le mal amoureux en traitant tour à tour des difficultés et misères relatives à la vie à deux telles :

1- l'amour perdu ou impossible :

Un vol d'oiseau
 Traverse un ciel trop beau
 Tu pars avec eux sans retour
 Et pour moi
 Il ne fait plus jour.

« Ton départ »

2- l'attente :

Je ne peux plus vivre à t'attendre
 Il reste quelques jours encor.
 Comme j'ai peur de cette absence

¹⁵⁴ *Ibid.*

Comme j'ai peur de ce retour
 Il fallait que tu le repenses
 Notre amour, mon amour.

« Quelques jours encor »

3- et la peur liée à un possible départ ou à un rejet effectif par l'être aimé :

Cet été je ferai un jardin
 Si tu veux rester avec moi
 Encor quelques mois
 [...]
 Si tu veux attendre avec moi
 Que les oiseaux reviennent
 Si tu peux souffrir ces semaines
 De silence et de froid.

« Je ferai un jardin »

Ainsi, dans ses chansons d'amour, Desrochers tente de traduire la complexité des relations amoureuses dans une société qui en est alors à redéfinir de nouvelles bases pour ce type de relation. Cependant, l'auteure ne chante pas seulement le mal amoureux. Elle chante également l'espoir, le bonheur et les plaisirs de la vie à deux. Dans « Les bottes à semelles hautes », la narratrice, sur un ton joyeux et enthousiaste, invite son amant à réinventer leur amour en sortant des cadres habituels qui s'avèrent contraignants :

Mets tes bottes à semelles hautes
 Viens on va grimper
 Jusqu'en haut d'la côte
 Là où y a l'monde à nos pieds
 Sortons de nos vieilles pantoufles
 Éloignons-nous des chaudrons
 Viens avant que l'amour étouffe
 Dehors c'est grand et ça sent bon.

Dans « Encore une fois », la narratrice évoque les joies de la séduction. Les vers courts réguliers de cinq pieds ainsi que les images poétiques traduisent en effet très bien l'excitation du personnage par rapport à la naissance de ce nouvel amour : « J'approche l'amour / Par de longs détours / Qui font chavirer », chante-t-elle.

Il est important de noter que, chez Desrochers, l'amour n'est pas que platonique. Les thèmes de la sensualité et de la sexualité sont abordés dans plusieurs chansons, soit de

façon explicite, soit de façon implicite. Par exemple, le texte « Le tablier blanc » est tout entier construit autour de la thématique du désir. La narratrice évoque la gradation qui va de la préparation d'un souper en tête à tête à la réunion charnelle des amants, réunion qui marque la fin de la chanson :

Quand on a vidé les assiettes
 Quand le vin nous monte à la tête
 Quand ensemble on dit qu'on est bien
 Quand on rit de tout et de rien.

Quand on va s'asseoir face au feu
 Quand j'mets mes doigts dans tes cheveux
 Quand tu fais tes p'tits yeux cochons
 Quand j'ai plus la tête aux chansons.

D'autres textes contiennent des images poétiques subtiles pour évoquer la sexualité. C'est ainsi que l'auteure écrit dans « Ta chanson d'amour » : « C'est pourtant simple et beau / J'enlève ton manteau / Tu me dis que tu m'aimes / Et l'amour nous emmène / Au sofa de velours ». Ainsi, Desrochers met en scène un « je » féminin qui parle ouvertement des relations amoureuses ainsi que du désir et du plaisir charnel, ce qui contribue à l'inscrire dans ce mouvement de prise de paroles des femmes qui a marqué la littérature québécoise des années 1970.

En somme, comme nous l'avons souligné précédemment, Desrochers se situe, avec les chansons lyriques, dans la tradition du chansonnier-poète. S'inspirant tant de ses expériences personnelles, comme en témoignent les nombreux passages à caractère autobiographique, que de celles des autres, elle y exprime des réalités et des sentiments qu'on peut qualifier d'universels dans la société québécoise de l'époque. Cependant, si les thèmes traités sont conformes au code thématique de la chanson à texte, les divers points de vue des narratrices marquent une transgression par rapport aux règles génériques. En effet, le « je » des chansons lyriques, qui se voile parfois derrière un « on » ou un « nous », a une identité proprement féminine, ce qui constitue, en regard des normes génériques, une transgression. On se rappellera d'ailleurs que Desrochers est, lors de la publication du recueil et de l'album double, encore l'une des seules parolières-interprètes au Québec. Ces « je » qui parlent dans les chansons lyriques et qui ont une identité féminine nous en apprennent beaucoup sur la posture de l'auteure elle-même. Bien entendu, il ne faut pas

confondre les diverses narratrices avec l'auteure : la différence des termes est là pour éviter un glissement qui nous mènerait à une analyse de type biographique. Cependant, étant donné que les chansons lyriques sont écrites à la première personne et qu'elles incluent beaucoup de références au cadre de vie passé (son enfance et sa famille) et contemporain de l'auteure, le lecteur ou l'auditeur est en droit, dans une certaine mesure, d'associer le « je » des chansons lyriques au « je » de l'auteure. Cette dernière a d'ailleurs affirmé à plusieurs reprises qu'elle trouve la source première de son écriture dans ses *habitus*. « Je me raconte, je raconte ma vie, ce que j'ai vécu, je raconte aussi les gens qui m'entourent »¹⁵⁵, de confirmer cette dernière lors d'une entrevue réalisée en 1977. Les instances discursives nous fournissent donc des traits caractéristiques de l'auteure : Desrochers est de ceux et de celles qui ont une vision poétique de la vie et qui désirent livrer en chansons une part de leurs expériences et de leurs observations à leur public. En d'autres mots, Desrochers a pour projet de créer, à l'instar des autres chansonniers de l'époque des boîtes à chansons, un discours authentique dans lequel le contenu, le message est d'une grande importance.

Desrochers est une auteure sensible qui traite dans ses chansons de sujets tant légers que profonds. Dans son discours lyrique, sa prise de position à l'égard de l'écriture est celle d'une chansonnière-poétesse qui chante les joies et les misères de la vie de tous les jours et qui s'interroge sur la portée et la signification de l'existence. Il est par ailleurs intéressant de noter que les quatre grands champs thématiques abordés dans les chansons lyriques étaient présents dès le début de la carrière de l'auteure. On a qu'à relire ses premiers textes, tels *La ville depuis... lettres à T.*, recueil de lettres d'amour publié dans *Le monde sont drôles*, ou « Face au jardin froid », « Le testament » et « Avant », textes parus dans *Sur un radeau d'enfant*, pour s'en convaincre. Au fil des ans, la chansonnière a su créer un univers qui lui est propre. Pour pleinement apprécier ses textes, la connaissance du répertoire antérieur de l'auteure ainsi que de certaines données biographiques est donc fort utile. Or, il y a là sélection d'un destinataire à la fois amateur et fidèle. De plus, en présence des chansons lyriques, le lecteur ou l'auditeur idéal adoptera une position de témoin sympathisant face aux sentiments exprimés par une écrivaine qui, depuis le début de sa carrière, va jusqu'à mettre les siens et elle-même en scène dans ses chansons. Encore

¹⁵⁵ Clémence Desrochers citée par Pierre Beaulieu, *loc.cit.*, 2 avril 1977.

une fois, la notion de connivence, qui limite le nombre possible de destinataires, se trouve au cœur du processus de décodage des textes lyriques, comme l'a fort à propos souligné André Gaulin :

Voilà la complicité de Clémence avec son public et qui lui demande : « Veux-tu encore de ce jardin plutôt étroit / De ce domaine où je t'emmène ? / C'est toujours le même poème que tu reçois » (« C'est toujours la même chanson »). La question *pro forma* reste sans réponse puisqu'il y a connivence entre une femme qui se chante et un public restreint. Ce public fidèle connaît comme son monde à lui « papa Miller » (« *Full day of mélancolie* »), maman Miller, qui était si belle (« Vous étiez si belle »), les « Deux vieilles » qui rient « L'été quand il fait beau soleil » et qui – n'est-ce pas l'été - font avoir moins peur de la mort. Le père Desrochers reste un peu leur père. [...] Ce partage des mêmes chansons, celles de Clémence [...], les poèmes du père à la Rose en allée [...] les souderont tous dans le même micro-espace et la même macro-mémoire¹⁵⁶.

Mais, Desrochers n'est pas que chanteuse lyrique. Écrivaine à visage double, elle a également une facette tout autre qui s'exprime dans son discours comique, discours dans lequel elle occupe une position certes différente, quoique convergente.

4.2 : Le discours comique

Parallèlement au discours lyrique, on trouve le discours comique de certaines chansons et des monologues. Ce discours, qui s'articule autour d'une critique sociale manifeste, agit comme discours complémentaire dans les spectacles de Desrochers. En effet, l'enchâssement des deux types de discours est généralement le suivant : une ou deux chansons lyriques plutôt courtes suivies d'un texte comique plus ou moins long et ainsi de suite jusqu'à la fin. C'est ainsi par exemple qu'on retrouve en ouverture du spectacle *Mon dernier show* deux chansons lyriques (« Un sujet délicat » d'une durée de 3 min. 5 sec. et « Connaissez-vous le nom des fleurs » d'une durée de 3 min.) suivies du monologue « La tantine normande » d'une durée de 5 min. 28 sec. Ainsi, face aux œuvres de Desrochers, le destinataire se trouve plongé dans un univers double qui touche à la fois à l'intime (discours lyrique) et au social (discours comique).

¹⁵⁶ André Gaulin, *loc. cit.*, p. 157-158.

Les enjeux sociaux sont en effet déterminants dans les écrits comiques de Desrochers. L'auteure y traite de problématiques propres à la société moderne québécoise telles la discrimination socio-sexuelle, l'intellectualisme, la surconsommation et l'industrialisation de la chanson qui va de pair avec la consolidation du *show business* québécois. Comme nous l'avons établi au chapitre III, les chansons comiques et les monologues mettent en scène des narratrices et des personnages majoritairement féminins qui, sous le couvert de la confiance naïve (narration à la première personne) ou du récit anodin (narration à la troisième personne), énoncent, une fois toutes leur voix réunies, une vaste critique au féminin des mœurs et des institutions québécoises.

Nous avons choisi *féminin* et non pas *féministe*, dans la mesure où les textes comiques de Desrochers, même s'ils sont à plusieurs égards revendicateurs et engagés, n'entretiennent pas de liens avoués avec le mouvement féministe. Pour être considéré comme féministe, un écrit doit inscrire dans la facture même du texte sa filiation au mouvement. Tel est le cas des écrits de Nicole Brossard, Louky Bersianik et Madeleine Gagnon, pour ne nommer que ceux-là. Or, Desrochers ne se réclame pas dans ses œuvres du féminisme. Elle va même jusqu'à critiquer ouvertement ce courant idéologique. Dans le monologue « L'année de la femme » par exemple, elle ridiculise l'intellectualisme et le snobisme de certaines militantes embourgeoisées qui tiennent un discours farfelu, sans lien avec la vie réelle de ces nombreuses autres femmes du peuple incarnées par Fleurette Lalancette (« La presseuse »), la topless, Adrienne-la-moyenne ainsi qu'Yvette et Rollande (« Un sujet délicat »). Cela dit, sans épouser officiellement la cause du féminisme, elle n'en contribue pas moins, comme la majorité des auteures de cette époque, « à faire avancer la cause des femmes et à faciliter l'atteinte des objectifs qu'elles se sont fixés pour un mieux-vivre individuel et collectif »¹⁵⁷.

En effet, en construisant un discours comique autour d'un point de vue essentiellement féminin, Desrochers dénonce des comportements et des réalités sociales qu'elle juge aberrantes, incohérentes, aliénantes ou tout simplement absurdes et risibles. Or, ces réalités incluent des thèmes chers au féminisme tels la discrimination socio-

¹⁵⁷ Gilles Dorion (dir.) *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome VI, 1976-1980*, Montréal, Fides, 1984, p. 20-21.

sexuelle (« La topless »), le corps (« Le gant de crin », « La femme accordéon ») et l'aliénation dans le mariage (« L'amante et l'épouse », « La robe de soie »). Cela dit, les comportements et les réalités qu'elle dénonce, s'ils sont souvent associés à des personnages féminins, ne se limitent pas au monde des femmes, car plusieurs thèmes, tels l'aliénation télévisuelle, la surconsommation et le snobisme universitaire, concernent tous les acteurs sociaux, hommes et femmes confondus. À ce sujet, Michel Girard écrivait dans son compte rendu critique à propos de *Le monde aime mieux...* :

Les caricatures que nous présente Clémence Desrochers de la femme libérée, de la consommatrice avertie, de la femme à la diète et de la femme ouvrière enveloppent une critique sociale sérieuse non seulement de la condition féminine, mais aussi de domaines d'importance tel le monde de l'éducation (« Ida, elle... ») ou encore celui des communications de masse (« Comment qu'à s'appelle donc elle ?... »)¹⁵⁸.

Les écrits de type comique se développent selon trois grands axes thématiques : l'industrie culturelle québécoise, des états problématiques de société et une aliénation qu'on a qualifiée de proprement féminine. Afin de cerner plus précisément la prise de position idéologique de l'auteure dans ses écrits comiques, nous analyserons quelques textes relevant de ces trois champs thématiques.

Dans les textes qui touchent de près ou de loin l'industrie culturelle québécoise, l'auteure critique sévèrement le monde du spectacle de variétés et de la chanson commerciale. Dans plusieurs des chansons et monologues portant sur le thème du *show business*, l'auteure se met en scène et se définit, soit à travers son regard ou le regard des autres, comme une artiste non populaire. Faisant référence à sa carrière et à sa position dans la sphère culturelle québécoise – le personnage de ces textes s'appelle même parfois « Clémence » –, Desrochers développe un discours auto-ironique. C'est le cas dans « Le monde aime mieux Mireille Mathieu », « Galeries d'Anjou », « Le chic Marcel », « Comment qu'a s'appelle donc elle ?... », « Pour qui q'tu prends donc toé ? » et « La tantine normande ». Les deux dessins de la pochette intérieure de *Mon dernier show* annonçaient d'ailleurs déjà cet esprit auto-ironique. Dans ces chansons et ces monologues, le même motif revient comme un leitmotiv : l'insuccès artistique de la narratrice. Les quelques extraits suivants illustrent cette mise en scène de l'insuccès qui se veut certes un

¹⁵⁸ Michel Girard, *loc.cit.*

clin d'œil ironique de la part de l'auteure à sa propre carrière de chansonnière-monologuiste qui n'a jamais débouché sur le vedettariat, mais qui se veut d'abord et avant tout une critique acerbe de l'industrie de la chanson commerciale :

J'suis pas assez bonne pour l'Outremont
 La radio m'joue pas j'ai pas l'son
 Quand j'vends deux mille disques c'est fameux
 Le monde aime mieux Mireille Mathieu

« Le monde aime mieux Mireille Mathieu »

Lundi matin, Galeries d'Anjou
 Faut faire la folle et j'ai pas l'goût
 [...]

 On s'entend pas quand l'orchest' joue
 [...]

 Vous tapez des mains pour le rythme
 Mais vous n'écoutez pas beaucoup

« Galeries d'Anjou »

Audio : Une chanson enregistrée de Clémence Desrochers. [...] Les deux vieilles assises écoutent la télévision.

[...]

EMMA : Attends que je retrouve son nom...

IDA : A devrait jamais chanter. Son genre est de beaucoup supérieur quand a fait la comique.

[...]

EMMA : Comment qu'a s'appelle donc elle ? Ça doit y faire quarante ans certains ?

IDA : Sinon plus, depuis l'temps qu'ça chante.

EMMA : C'est pas elle qu'ils appellent la Grande Dame de la chanson ?

IDA : Emma franchement ! [...]

« Comment qu'a s'appelle donc elle ?... »

Comme dans les chansons lyriques, Desrochers n'hésite pas, dans les textes comiques, à se mettre en scène. Cependant, cette auto-représentation se double d'une critique sérieuse de l'industrie culturelle québécoise qui est tournée au ridicule, tant dans les textes à caractère auto-ironique que dans ceux mettant en scène d'autres personnages-artistes. En effet, tandis que la narratrice de « Le monde aime mieux Mireille Mathieu » attribue le succès de cette chanteuse française, alors très en vogue au Québec, à sa « belle voix qui passe par le nez », son « bon gérant » et « sa coupe de cheveux », les personnages principaux de « Petit *poodle*, adieu ! » et « Le chic Marcel » sont des anti-héros qui

prétendent être des artistes, mais qui sont en fait des opportunistes sans talents et des faux créateurs qui donnent dans le superficiel. On se rappellera que le titre lui-même du spectacle *Mon dernier show* a été choisi ironiquement en référence au spectacle que Diane Dufresne, la *diva* de la chanson québécoise, avait présenté l'année précédente (1976). Les chroniqueurs culturels de l'époque, qui ont assisté à *Mon dernier show*, ont d'ailleurs tous souligné les nombreux référents ironiques, parodiques, satiriques et humoristiques, au monde du spectacle québécois contenus dans des textes comme « Petit *poodle*, adieu ! », « La traditionnelle chanson » et « Le chic Marcel » :

Mon dernier show, présenté à l'Outremont les 7, 8, 9 avril, est la dénonciation de l'aliénation qu'entraîne la vie d'artiste. Se servant de l'allégorie du chien savant, elle [Desrochers] décrit l'univers étouffant et manipulateur du *showbizz*, la machine qui écrase les gens, les coupe de la réalité, les laisse démunis lorsque le *show* ne marche plus et que les syndicats sont en *break*¹⁵⁹.

Même le titre du spectacle était satirique et faisait référence à *Mon premier show* de Diane Dufresne, dans l'esprit des numéros « Petit *poodle*, adieu ! » et « La traditionnelle chanson » de ce spectacle qui sont remplis des « *insides jokes* » sur Zachary Richard, Aut'Chose, la relève, le folklore, Louise Forestier, André Gagnon, Diane Dufresne...¹⁶⁰

En somme, à la lumière de la peinture que fait Desrochers de l'industrie culturelle, le message de cette dernière est clair : elle n'a pas l'ambition de devenir une vedette de la chanson commerciale ni du spectacle de style cabaret où le contenant est souvent plus important que le contenu. Cette prise de position idéologique rejoint donc son choix de produire des textes dans l'esprit du mouvement chansonnier, mouvement qui a pour ambition de faire fi des modes et de formuler un discours à la fois original et critique. Au cours de diverses entrevues qu'elle a accordées, Desrochers a souvent elle-même souligné cette volonté de créer, à l'instar des chansonniers et des monologuistes reconnus, des textes qui se différencient catégoriquement des textes artistiques à caractère commercial :

Je suis avant tout quelqu'un qui écrit. J'ai essayé d'être une actrice au début, mais je fais du spectacle parce que je veux dire des choses, je veux en entendre, je veux exprimer le plus possible. [...] Ce n'est pas du *showbusiness* que je fais. Comme Sol ou Vigneault, il y a un certain aspect de *showbusiness* dans notre affaire, mais on est avant tout des gens d'écriture et de pensée. [...] C'est une certaine philosophie, un regard sur le monde qu'on

¹⁵⁹ Anonyme, « Clémence », dans *Le Devoir*, 23 mars 1977.

¹⁶⁰ Bruno Dostie, *loc.cit.*, décembre 1977.

exprime par nos mots. C'est très différent de quelqu'un qui chante des chansonnettes qu'il apprend par cœur avec une musique déjà faite¹⁶¹.

Ce choix de produire des textes de spectacle différents contribue bien sûr à expliquer le nombre plutôt limité de destinataires. En retour, cette prise de position a pour effet, comme le rappelle Réal D'Amours, de resserrer les liens existant entre Desrochers et son public :

L'insuccès qui, comme il se doit, s'associe à la non-popularité, devient la clé du succès en fournissant à chacun de ses fans l'occasion de se marginaliser, de s'identifier à un groupe « d'initiés », donc d'établir une forme de distinction sociale. Dans un certain sens, Clémence n'est pas devenue [au cours des années 1970] « populaire », elle aurait plutôt agrandi sa « gang de chums »¹⁶².

En somme, Desrochers se place dans la posture de la chansonnière-monologiste qui demeure fidèle à l'esprit du mouvement des boîtes à chansons. Or, qui dit « boîtes à chansons » dit public restreint, succès en circuit fermé et donc édition limitée. Cependant, il est intéressant de préciser qu'au fil des ans, Desrochers a su élargir, grâce à ses nombreuses prestations scéniques, son public ou, pour reprendre la métaphore de D'Amours, « sa gang de chums », pour en arriver finalement, après vingt ans de carrière, à se produire dans de plus grandes salles comme le cinéma Outremont tout en conservant la même position. Cette position définie dans les chansons traitant du thème de l'industrie culturelle, position d'une artiste non commerciale qui énonce un discours unique et autre sur le monde, s'exprime fortement dans les chansons et les monologues à caractère social. En effet, dans ces textes, Desrochers a créé des personnages uniques qui font entendre des points de vue novateurs et critiques par rapport à des enjeux sociaux variés. Comme nous l'avons établi précédemment, la majorité des personnages de Desrochers sont des femmes et l'effet prismatique qui en découle est généralement l'instauration d'un récit inscrit dans une critique au féminin de la société, quoique cette critique soit également applicable dans son essence à l'ensemble des acteurs sociaux. La présence de cet effet prismatique est vérifiable dans toutes les chansons comiques et les monologues, que ce soit ceux écrits à la première ou à la troisième personne.

¹⁶¹ Clémence Desrochers citée par Diane Côté-Robillard, « Clémence Desrochers : “en toute humilité mon (dernier) show est bon !”... et il faut la croire sur parole », dans *TéléSpec*, 21 octobre 1977.

¹⁶² Réal D'Amours, *loc.cit.*, p. 145-146.

Observons par exemple le monologue « La topless » qui est écrit à la première personne. Dans ce texte, une jeune femme modeste en recherche d'emploi, qui a fait son « cours commercial » et qui est bilingue (« J'ai mon anglais », dit-elle), énonce le récit de sa rencontre plus que désagréable avec un employeur potentiel. Sur le mode de la confidence, elle rapporte des événements en apparence banals, mais combien révélateurs. Celle qui aspire à faire le métier bien simple de serveuse (« J'y ai dit : j'veux pas voir ma photo dans l'Journal de Montréal, / J'veux travailler waitress, me semble que c'est normal ») se trouve rapidement confrontée à une toute autre réalité incarnée par un homme qui ne pense qu'à faire d'elle une serveuse *topless*, puis une femme de ménage et une prostituée. Après s'être fait servir des arguments avec lesquels elle se trouve en désaccord et avoir vécu diverses formes de harcèlement sexuel, la jeune femme rapporte : « J'y ai dit : Otez vos mains de d'là ! / J'travaillerai pas ici, j'men vas ». Et l'homme en colère de répondre sur le mode de l'insulte : « C'est ça. Comme les jeunes de ton âge. Embarque sus l'assurance chômage / Nous aut'les caves on va payer/ Sacre ton camp, planche à laver ! ». Enfin, lorsque celle-ci lui lance, pour clore la discussion, « Et l'année de la femme, qu'est-ce que vous en faites ? », il devient totalement hors de lui et s'écrit : « Dans l'cul !!! ».

Comme on le voit, cette satire parodique du discours machiste n'est guère moralisatrice. C'est même le personnage masculin qui a le dernier mot. Cependant, même si aucun commentaire officiel ou jugement de valeur n'est émis par la narratrice, qui se contente de rapporter *naïvement* sa conversation avec l'homme, la focalisation, qui se fait sur tous les éléments de discrimination présents dans le discours du futur employeur, induit une critique manifeste des valeurs du personnage masculin qui apparaît alors comme la cible de l'auteure. Desrochers utilise ici la technique de la satire pour discréditer l'adversaire qui est incarné par le personnage de l'homme macho et misogyne. Dans ce monologue comme dans tout texte satirique, on constate que « la défaite de l'autre n'est pas seulement intellectuelle, sur le seul plan des idées, mais elle l'atteint aussi dans sa dignité »¹⁶³. Ainsi, nous sommes en présence d'un récit, qui loin d'être neutre, donne à lire une critique explicite relative à des enjeux sociaux de premier ordre. Or, une position de l'auteure apparaît ici. Être contre la discrimination socio-sexuelle, le harcèlement et

¹⁶³ Denise Jardon, *op.cit.*, p. 216.

l'exploitation-objectivation du corps des femmes constitue une déclaration d'opinion qui peut être exprimée dans des textes non littéraires tels un éditorial ou un essai. Mais faire naître dans un récit en apparence non moralisateur – on ne retrouve point de jugement de valeur – un effet de critique sociale, c'est, quel que soit le sujet dont il est question, solliciter un regard autre sur les choses, regard qui se veut militant et engagé. Telle est donc la position de Desrochers, position qui se vérifie également dans les récits comiques écrits à la troisième personne comme « Doux nid d'amour ».

Dans cette chanson, le narrateur ou la narratrice¹⁶⁴ procède à une description encore une fois en apparence naïve d'un décor « naturel » de ce qui semble être un village ou le quartier d'une ville. On y apprend entre autres que dans ce « doux nid d'amour »,

Le chien s'étire sur une tache d'huile
Le soleil brille sur les vieux chars
Un noir corbeau tire sur un fil
D'un matelas éventré su'l bord
Du ch'min qui mène à la rivière
La vague ballotte des cannes de bière.

Et l'instance narrative de conclure à la fin de chacun des trois couplets : « Comme c'est joli, comme c'est joli », « Comme on est fier, comme on est fier », « Comme c'est comique, comme c'est comique ». Cette accumulation de détails affreux qui s'étend sur trois couplets est commentée à l'aide d'un titre et de trois formules servant généralement à décrire des aspects positifs d'une réalité. Or, de ce ton commentateur qui est tout à fait inapproprié par rapport à la réalité décrite naît un effet évident de critique. Dans cette chanson, Desrochers utilise la technique de l'ironie qui consiste à établir une contradiction flagrante entre ce qui est dit et ce que l'instance narrative constate du référent décrit¹⁶⁵ afin de dénoncer une situation qu'elle juge absurde et désolante. Ainsi, on observe à nouveau dans cette chanson la même posture de l'auteure identifiée précédemment : celle d'une écrivaine engagée qui, grâce aux procédés de l'écriture comique, dénonce des réalités qu'elle juge inacceptables et aberrantes, à savoir ici la pollution causée par une mauvaise gestion de l'environnement.

¹⁶⁴ Dans « Doux nid d'amour », l'instance narrative n'a pas de genre défini.

¹⁶⁵ Denise Jardon, *op.cit.*, p. 82.

En somme, l'effet prismatique propre au discours comique de l'auteure est l'instauration d'un récit qui s'inscrit dans une critique originale au féminin de la société qui a pour but de solliciter un autre regard sur le monde. Il serait trop long de traiter en profondeur de tous les thèmes abordés dans les chansons et monologues à caractère social, car ils sont nombreux. Nous nous contenterons d'énumérer les principaux. Dans ses textes comiques, Desrochers critique et dénonce, outre l'industrie culturelle québécoise, la discrimination socio-sexuelle et la gestion de l'environnement qui ont déjà été mises en évidence plus haut, l'aliénation de certaines femmes (« Adrienne-la-moyenne », « Yvanna la frotteuse », « L'amante et l'épouse », « La robe de soie », « Un sujet délicat »), la pression sociale associée à l'image corporelle (« Le gant de crin », « La femme accordéon »), le snobisme intellectuel et universitaire (« L'année de la femme », « La strip-thèse », « Ida, elle... »), l'aliénation télévisuelle (« Mon horaire », « Comment qu'a s'appelle donc elle?... »), le matérialisme (« L'acheteuse », « La femme snobe ») et l'intolérance (« La violente »). Dans ces textes, l'auteure utilise les diverses formes de l'écriture comique. Or, la logique de la connivence propre à cette écriture, sans laquelle ces textes perdent leur sens, impose que le destinataire suive et accepte le jeu instauré par l'auteure. Ces données d'analyse éclairent donc plusieurs des facettes de la problématique de la réception mitigée de l'œuvre éditée de Desrochers. En effet, la connivence n'est pas qu'une simple modalité de la communication ; elle est d'abord et avant tout une prise de position de l'auteure qui sélectionne une fraction sociale des lecteurs et auditeurs potentiels.

À l'instar du discours lyrique, qui s'adresse à un destinataire amateur et fidèle qui s'intéresse à des formes d'expression moins commerciales et originales telle la chanson à texte, le discours comique est en effet sélectif quant au destinataire supposé : ce dernier doit être nanti d'un esprit critique, partager le même ordre de valeurs défendu par l'auteure et accepter d'entrer dans ce jeu de cache-cache intellectuel que Denise Jardon identifie comme une composante essentielle du décodage de l'écriture comique sous toutes ses formes¹⁶⁶. Qui plus est, les passages auto-ironiques de plusieurs textes et les commentaires, que l'auteure émet entre les divers numéros du spectacle, supposent un destinataire qui connaît son cheminement de carrière. Une image sociale de l'auteure se dessine donc :

¹⁶⁶ Denise Jardon, *op.cit.*, p. 193.

Desrochers, qui se positionne contre les artistes qui produisent des textes et des spectacles à caractère commercial, est une auteure qui introduit dans ses textes un point de vue critique par rapport à divers enjeux sociaux et le destinataire supposé, qui se définit comme un amateur fidèle, est de ceux qui est nanti du même esprit critique et qui se montre de connivence en acceptant de le mettre en jeu. La posture de Desrochers se définit ici par cette remise en question des mœurs et des institutions québécoises et cet appel latent à l'action. Ainsi, pour une réception optimale, le lecteur ou l'auditeur idéal partagera l'idéologie de l'auteure qu'on peut qualifier de socio-progressiste.

4.3 : La dimension linguistique

Nous avons identifié, dans les deux premières parties de ce chapitre (4.1 et 4.2), le point de vue ainsi que la position de l'auteure dans le discours lyrique et comique. Cette analyse nous a fourni des données qui sont venues éclairer la réception mitigée qui caractérise *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show*. Or, il nous reste maintenant à étudier de quelle façon Desrochers articule ses thèmes sur le plan linguistique. Même si nous n'avons qu'effleuré la question du style, nous avons pu constater aisément, en regard des nombreux extraits de chansons et de monologues cités, que les textes de Desrochers se caractérisent par une dualité linguistique. Observez le contraste entre le niveau de langue des deux extraits suivants tirés respectivement d'une chanson lyrique et d'un monologue :

Ces mots sont les fleurs que tu aimes
Et que je n'ose plus t'offrir
C'est un objet de forme ancienne
Que j'ai eu envie de choisir

Pour toi. C'est moi cherchant tendresse
C'est ma main glissant sur ta joue
C'est ainsi qu'un enfant caresse
C'est ton repos sur mes genoux.

« Ces mots »

Jeanne d'Arc me fait mourir.
A passe son temps à m'dire :
« Comment tu fais pour être si mince que ça, Nita ? »
Si tu la voyais faire, ma chère, c'est pas un mystère.
Quand quéqu' chose fait pas son affaire,
A s'en va direct, directement dans l'frigidaire.

A s'prend : une bière, des biscuits sodas, d'la coleslaw,
 Deux langues dans l'vinaigre, pis a dit :
 « Ça engraisse pas des langues dans l'vinaigre, c'est maigre ».

« Le gant de crin »

Dans le premier extrait, l'auteure utilise un français de niveau correct. Dans cette chanson de forme classique, les images poétiques foisonnent et la syntaxe respecte les règles du français écrit. Desrochers se fait dans « Ces mots », comme dans plusieurs autres de ses textes, poétesse-écrivaine. Cela dit, tout en respectant les règles du français international, le niveau correct inclut une dimension proprement québécoise comme c'est le cas, par exemple, dans « Ça sent le printemps rue Dorchester ». Dans cette chanson, l'auteure insère quelques altérations et expressions proprement québécoises : « Ça sent le printemps rue Dorchester, / J'vas au marché t'acheter des fleurs / Des tulipes d'un beau rouge foncé / L'hiver nous a bien fatigués ». Dans le second extrait tiré du monologue « Le gant de crin », le destinataire se trouve en présence d'un tout autre niveau de langue qu'on qualifiera de populaire. Non seulement ce langage, qui ne respecte pas les règles du français correct, révèle sa québécity, mais il l'accentue et l'exagère. Qui plus est, ce langage populaire, qui se trouve associé à des figures actantielles anti-héroïques, est truffé entre autres d'anglicismes et de syncopes syllabiques.

Les deux niveaux de langue exploités par l'auteure révèlent en fait une excellente maîtrise de la langue française et une bonne connaissance du langage oral québécois. En somme, que ce soit dans ses textes de style correct ou encore dans ceux de style populaire, Desrochers se révèle être une écrivaine à part entière. Cela dit, chacun des styles est généralement associé à un type de discours précis. Dans le discours lyrique, le niveau correct prédomine, alors que le discours comique se caractérise quant à lui par un style langagier joualisant, relâché et familier. Ce choix de deux niveaux de langue différents traduit deux positions distinctes qui recourent celles identifiées précédemment : une position d'écrivaine-poétesse dans le discours lyrique et une position d'écrivaine engagée dans le discours comique. En effet, l'utilisation du jocal est une technique d'écriture qui, comme chez Tremblay ou Deschamps, permet de « dire, sur notre société, certaines vérités

que le français international serait incapable d'exprimer »¹⁶⁷. Qui plus est, l'utilisation de divers niveaux de langue a pour effet de rendre plus réalistes et colorés les personnages de Desrochers. On n'imagine en effet très mal Cindy (« Petit *poodle*, adieu ! »), cette artiste déchuée de troisième ordre, s'exprimer dans un français impeccable. Son aliénation artistique et sa misère sont fortement mises en relief par ce langage fautif qui est le sien et qui se double, en présence des autres, de ce recours fréquent et non justifié à la langue anglaise et de ce faux accent anglophone qui est supposé lui apporter, aux dires de son agente, plus de crédibilité dans le monde du spectacle de variétés : « Bon. On va lâcher l'accent, tit *poodle*, parce qu'on es tu seuls toué deux. C'est Rosie qui m'dit toujours : "Prends un accent, ça s'vend mieux " ».

À l'inverse, et pour les mêmes raisons qui ont motivé le choix du jocal pour le personnage de Cindy, la bourgeoise intellectuelle de « L'année de la femme » s'exprime dans un français correct et même parfois soutenu. Cependant, au fil de son discours, elle se perd dans tous les concepts spécialisés qu'elle utilise, laissant ainsi transparaître le vide qui se cache derrière sa langue de bois : « L'Année de la femme, écoutez, j'veux dire, j'veux bien, pourquoi pas ? Si ça peut éveiller une prise de conscience d'où provocation d'un processus de négociation qui peut acheminer vers une jonction non sectionnée des sexes ». En écoutant les divers textes de *Mon dernier show*, on observe que Desrochers adopte un accent différent selon le niveau de langue de ses nombreux personnages : lors de l'interprétation des textes écrits dans un niveau correct, Desrochers, qui ne renie néanmoins pas ses origines québécoises, adopte une prononciation propre au français normatif tandis qu'elle cesse d'utiliser une bonne diction et accentue, parfois à outrance, son accent québécois dans les textes écrits dans une langue populaire. Or, cette constatation nous amène tout naturellement à nous interroger sur la dimension interprétative.

¹⁶⁷ Pierre Nepveu cité par Laurent Mailhot, « Yvon Deschamps, écrivain », dans André Gervais (dir.), *Emblématiques de l'époque du jocal*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2000, p. 167.

4.4 : La dimension interprétative

Lorsque nous avons présenté en introduction un historique de la carrière de Desrochers et que nous avons brièvement traité de la dimension spectaculaire au chapitre II (voir partie 2.4), nous avons souligné que les publications de cette artiste sont généralement précédées de spectacles. Si cette dimension spectaculaire est évidente dans le cas de l'album *Mon dernier show*, elle n'en demeure pas moins un élément constitutif des chansons et des monologues réunis dans *Le monde aime mieux...* On se rappellera que la partie des chansons et celle des monologues donnent à lire des textes qui ont été présentés sur diverses scènes dans les années précédant la publication du recueil, soit principalement entre 1972 et 1977. Or, un texte sonorisé (format album) ou écrit (format livre) diffère substantiellement d'un texte interprété en direct (spectacle) ou en différé (enregistrement vidéo). En effet, l'interprétation actualise les potentialités des textes qui sont fondamentalement destinés à être représentés. Il est par ailleurs reconnu depuis longtemps que toute interprétation, que ce soit d'un texte de chanson ou d'un texte dramatique, confère à ce même texte une signification plus riche, voire parfois renouvelée en raison de la pluralité des signes. À propos de l'interprétation des textes théâtraux dont le monologue fait partie, Michel Pruner a apporté cette précision qui peut très bien également être appliquée, dans son essence générale, à l'interprétation chansonnière :

D'une façon générale, quelles que soient les intentions de son auteur, le texte théâtral est destiné au jeu. Il fait difficilement son deuil de l'interprétation scénique. Le passage du texte à la scène n'est pas pour autant une évidence. Mettre en scène ne se réduit pas à donner une traduction matérielle à ce qui figure déjà dans le texte, comme on le pense parfois ; cela consiste à gérer une pluralité de signes produits à la fois dans l'espace [...] et par le jeu des comédiens [...] afin de créer une œuvre artistique autonome. [...] Le passage à la scène entraîne le surgissement de toute une série de questions inattendues, qui éclairent différemment le texte et donnent naissance chaque fois à une interprétation nouvelle¹⁶⁸.

Ce concept du caractère unique de toute représentation est d'autant plus évident dans le cas de Desrochers, car cette dernière, surtout dans les textes écrits en prose, aime à improviser et broder autour du texte de départ. L'improvisation qui s'observe lors de l'interprétation sur scène a souvent pour objectif d'ajouter une touche comique ou

¹⁶⁸ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p. 119.

d'entretenir et même d'exacerber le rire déjà existant des spectateurs. Qui plus est, Desrochers interagit beaucoup avec son auditoire. Comme tout interprète-solo, elle « doit, en même temps qu'elle livre son message (référentiel), d'une façon expressive, émotive, poétique, constamment formuler par son regard, par toute sa personne [et pas ses digressions et commentaires], la question sous-jacente à tout spectacle : "Je vous parle, m'entendez-vous ?" »¹⁶⁹. Cette fonction phatique est d'ailleurs celle qui « inaugure, maintient et termine le spectacle »¹⁷⁰ *Mon dernier show*, comme en témoignent le mot d'accueil et les commentaires qui assurent les transitions entre les numéros, sans compter les passages qui ont probablement été coupés lors du remixage en studio de la bande originale.

Desrochers se révèle être, aux dires de plusieurs critiques, une interprète qui sait maintenir un lien de proximité et de complicité sans pareil avec son auditoire. Celle qui a longtemps œuvré dans le circuit des boîtes à chansons où le contact interprète-spectateur est intime, sait transposer, même dans des salles de moyenne ou grande capacité, la même atmosphère. À entendre les rires généreux et les nombreux applaudissements des spectateurs sur l'album *Mon dernier show*, on déduit en effet que Desrochers se trouve en présence d'un public qui l'aime et apprécie son travail, d'un public, en d'autres mots, qui est près d'elle. De plus, ce public la connaît bien, car il est capable de décoder les messages comiques et auto-ironiques de certains textes. Les trois extraits suivants, tirés d'articles journalistiques, suffiront à rendre compte de la force associée à la seule présence sur scène de la chanssonnière-monologuiste qui sait maintenir un contact unique avec son auditoire :

Tout ce contenu passe avec force dans une atmosphère d'intimité qui lui ressemble certes : elle nous livre le fond d'elle-même. [...] Clémence Desrochers communique une poésie qui est vraie, qui vient d'elle, qui est elle : une poésie sans artifices douteux et « pâétiques ». Qui vient d'elle et qui est elle, dans ses mots de tendresse remplis de regards lucides. Elle est aussi vraie parce qu'elle prend sa source en nous, nous parlant en plus, dans le fond du cœur à un moment, dans le tuyau de l'oreille quand il le faut¹⁷¹.

¹⁶⁹ Alonzo Leblanc, « Pièces à un personnage ou spectacles solos », dans *Québec Français*, mars 1983, p. 39.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Gérard Duhaime, « Un discours qui touche le cœur », dans *Progrès-Dimanche*, 18 avril 1976.
*Critique d'un spectacle de Desrochers présenté à la salle François-Brassard de Jonquière, le 17 avril 1976.

Depuis un an, j'ai vu bien des Français, des rockers, des « crooners », des groupes qui se promènent dans des avions avec leur nom dessus, mais les spectacles beaux comme le tien, je pense vraiment que je peux les compter sur les doigts de mes mains. [...] Ils sont rares les artistes comme toi qui n'ont pas besoin de rien de tout cela pour faire un show. Ils sont rares ceux qui peuvent se contenter de mots. On pourrait transporter tout ça dans une salle paroissiale, enlever le « follow » et les micros et je suis convaincu que ce serait aussi beau. [...] Toi, tu es entrée, comme en 1957 au Saint-Germain des près, et tu nous a fait ton monologue « Fowler », avec ton sourire [...], ton naturel, ta spontanéité, ta poésie et ta fraîcheur. [...] Tu nous a promenés comme ça toute la soirée, entre le rire et les « motons » que tu nous mettais dans la gorge. Ton naturel, ta façon de faire et de dire les choses, ta façon de te tromper, de te reprendre, ta façon de parler de ta carrière et des gens que tu connais. [...] Les [les spectateurs] as-tu vu se lever à la fin du spectacle, Clémence ?¹⁷²

Clémence, c'est une femme vivante et sensible jusqu'au bout des ongles. [...] Clémence « la folle » est l'une des rares artistes qui réussit à donner un spectacle avec aussi peu d'artifices et d'accessoires ; elle séduit le public par son naturel, ses blancs de mémoire, sa façon de se reprendre, ses « fous-rires ». Durant ses spectacles, ce petit bout de femme enveloppe son auditoire dans une ambiance chaleureuse. [...] Une telle atmosphère trahit un naturel et une sensibilité qui émeuvent¹⁷³.

Les critiques sont ici unanimes : Clémence Desrochers présente des spectacles dignes du rituel scénique des chansonniers. Point d'artifices, de décors exubérants et de costumes flamboyants : seule l'artiste avec ses mots qui communique intensément avec un public qui l'apprécie. Qui plus est, les critiques s'entendent sur le fait que, « malgré des expériences diverses, [...] c'est sur scène qu'elle [Desrochers] travaille le mieux, improvisant souvent selon la réponse de l'auditoire¹⁷⁴ ». En effet, Desrochers se montre une comédienne talentueuse, capable d'improviser et même de rire d'elle-même lorsqu'elle fait des erreurs ou oublie des passages. Il va sans dire que ce naturel et cette spontanéité séduisent les spectateurs et contribuent à renforcer ce lien de proximité qui l'unit à son auditoire.

Cette très brève analyse de l'interprétation chez Desrochers, dimension qui pourrait à elle seule constituer l'objet d'un travail de recherche, suffit à suggérer ce qui fait l'une des forces principales de la monologuiste-chansonnière : la qualité et l'importance de sa présence. Desrochers est d'abord et avant tout une femme de scène. Certes, elle est aussi, comme nous l'avons vu, une écrivaine à part entière, mais on peut affirmer que

¹⁷² Pierre Beaulieu, « As-tu entendu le monde, Clémence ? », dans *La Presse*, 8 avril 1977.
*Critique du spectacle *Mon dernier show* présenté à l'Outremont, le 7 avril 1977.

¹⁷³ Claire Savard, *loc.cit.* *Texte de présentation du spectacle *Mon dernier show*.

¹⁷⁴ Anonyme, *loc.cit.*, semaine du 12 au 18 août 1978.

l'interprétation qu'elle fait de ses textes confère encore plus de sens et de saveur à ces derniers. En écoutant l'enregistrement de l'intégrale du spectacle *Mon dernier show*, on constate que c'est sur scène que Desrochers donne le meilleur d'elle-même. Tout se joue dans sa présence et le rapport interactif, qui s'inscrit sous le signe de la connivence, qu'elle sait établir et maintenir avec son public. C'est donc dans la dimension interprétative que réside la dernière clé de compréhension de la réception mitigée. En effet, un livre et un disque ne parviendront jamais à remplacer la représentation en direct de l'artiste. Ce fossé entre spectacle et œuvre éditée a d'ailleurs été identifié auparavant par Réal D'Amours :

Autre observation, Clémence Desrochers est avant tout une femme de scène. [...] Soulignons que cette situation qui fait qu'une artiste attirant un vaste public à ses spectacles ne peut en déduire, comme corollaire, que son disque « marchera » est observable aussi bien chez Diane Dufresne que chez Clémence Desrochers. Cette distorsion vient du fait que le produit est différent : acheter un disque se résume à acheter un son tandis qu'un spectacle renforce ce sentiment enivrant de « l'expérience unique »¹⁷⁵.

De même, pourrions-nous ajouter, acheter un livre se résume à acheter des textes tandis qu'un spectacle, en plus de renforcer ce sentiment de communion avec l'artiste, fournit une occasion de voir une interprète qui donne visiblement le meilleur d'elle-même sur scène. En effet, s'il est des artistes qui, pour diverses raisons, il demeure préférable d'entendre sur une bande sonorisée, il en est d'autres qui, en raison de la richesse et de la singularité de leur interprétation, se doivent d'être vus plutôt que seulement lus ou entendus. Or, tel est le cas de Clémence Desrochers, comme le laisse entendre le commentaire suivant qui synthétise le sentiment général des critiques à l'égard des publications de Desrochers : « Et au risque de me répéter je dirais que cet enregistrement [*Comme un miroir*, 1975] ne se compare pas à ses spectacles qui dégagent une chaleur qu'on ne peut endisquer »¹⁷⁶.

En somme, assister à un spectacle de Clémence Desrochers, qui exploite deux genres appartenant à la tradition orale, revient en quelque sorte à participer à une fête qui se déroule à la façon des « veillées » que, historiquement, les Québécois passaient en

¹⁷⁵ Réal D'Amours, *loc.cit.*, p. 148.

¹⁷⁶ René Grenon, « Clémence Desrochers : pas toujours drôle ! », dans *Le Canada français*, 21 janvier 1976.

famille autour de l'âtre à chanter et à se raconter¹⁷⁷. Et parce que Desrochers maîtrise particulièrement bien cet art de la présence et de l'échange propre au théâtre et qu'elle présente à ses spectateurs un univers familier resserré autour de thèmes précis et récurrents, elle crée par le fait même une communauté dont les liens sont renforcés par le rire. C'est pourquoi, Réal D'Amours a affirmé :

Clémence vise juste en n'oubliant pas ce rapport de « parenté » qui fait que son public n'est pas cet attroupement anonyme d'individus représentant un cachet, mais plutôt une vaste famille réunie où chacun se reconnaît comme faisant partie du clan. Voir Clémence en scène, c'est la rencontrer ; c'est aussi se distinguer des autres car la fonction d'un ami est de nous rendre différent de ceux qui ne vivent pas cette amitié¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Voir Pierre Boissonneault et Chantale Gendron, *loc.cit.*, p. 44.

¹⁷⁸ Réal D'Amours, *loc.cit.*, p. 149.

CONCLUSION

POUR UNE COMPRÉHENSION DE LA RÉCEPTION MITIGÉE

Nous avons étudié, au cours de cette analyse sociopoétique de deux publications phares de Clémence Desrochers publiées en 1977, à savoir le recueil *Le monde aime mieux...* et l'album double *Mon dernier show*, la réception mitigée qui caractérise l'ensemble des œuvres éditées de cette auteure. Or, nous avons pu constater, après avoir tour à tour considéré la figure du destinataire dans l'institution des textes de chansons et de monologues (chapitre II), le prisme générique (chapitre III) et le prisme autorial (chapitre IV), que ce décalage identifié en introduction entre cette relative vague de popularité, associée aux prestations scéniques de Desrochers, et le nombre dérisoire de livres et d'albums vendus s'explique par divers facteurs. Voici la synthèse des données d'analyse, qui toutes combinées, fournissent des clés de compréhension de cette question qui se trouvait au cœur de notre travail.

L'étude de l'inscription du destinataire dans la périgraphie de *Le monde aime mieux...* et la périphonographie de *Mon dernier show* nous a permis, dans un premier temps, d'ébaucher un portrait convergent du destinataire supposé dans ses compétences culturelles et sociales. En utilisant cette démarche inductive propre à la sociopoétique, démarche qui oblige une découverte naïve des œuvres, nous avons analysé les principales composantes qui entouraient les œuvres (macrostructure) et qui contribuaient à les instituer

comme productions littéraire (*Le monde aime mieux...*) et artistique (*Mon dernier show*). Avant d'entamer l'analyse de la macrostructure, nous avons d'abord souligné que les manifestations scéniques étaient généralement, chez Desrochers, des préludes à l'édition. Cette remarque était d'une grande importance, car elle nous a, d'une part, indiqué que nous étions de toute évidence en présence d'un destinataire connaisseur et elle nous a laissé, d'autre part, entrevoir l'importance, voire la prédominance de la dimension interprétative qui s'est affirmée au chapitre IV.

L'étude de la périgraphie de *Le monde aime mieux...* nous a amenée à ébaucher un premier portrait du lecteur supposé. L'ambiguïté soulevée par la disposition typographique du titre et du nom de l'auteure sur la première de couverture, qui donne littéralement à lire « Le monde aime mieux... Clémence Desrochers » alors que le véritable titre est en fait *Le monde aime mieux...*, a révélé que ce recueil offrait un contenu critique par rapport à l'industrie culturelle québécoise et qu'il s'adressait d'abord et avant tout à un destinataire amateur de Clémence Desrochers. En effet, ce titre truqué, qui fait référence à la chanson ironique et satirique « Le monde aime mieux Mireille Mathieu », laisse clairement entendre que le destinataire ciblé apprécie le travail de Desrochers et valorise donc les productions se situant dans l'esprit du mouvement chansonnier. Autre élément significatif à retenir : le portrait couleur, un gros plan du visage de l'artiste qui traduit la simplicité de cette dernière, rappelle à nouveau que ce recueil s'adresse à un destinataire amateur, qui connaît l'auteure et qui reconnaît la valeur de son travail.

L'étude de la périphonographie de *Mon dernier show* a convergé dans la même direction, tout en nous fournissant des données d'analyse nouvelles. En observant d'abord le recto de la pochette, nous avons vu, avec la typographie du prénom de l'auteure – le patronyme y étant absent – ainsi que le portrait sobre de cette dernière, que l'accent était mis sur la simplicité et le lien de connivence qui unit Desrochers à son destinataire. De plus, le dessin et le slogan politisé « Faut pas se plaindre, on est bien traité », tiré du monologue « La traditionnelle chanson », indiquaient que cet album présentait un contenu critique par rapport à divers enjeux sociaux. Dans la même lignée, le titre de l'album, qui renvoie à celui du spectacle du même nom et qui se veut un référent ironique au spectacle *Mon premier show* de Diane Dufresne présenté en 1976, annonçait une position critique

par rapport au monde du *show business*. L'autre slogan quant à lui (« Vingt ans après en personne à l'Outremont ») rappelait à nouveau que le destinataire ciblé était un amateur et entretenait avec l'auteure un lien de complicité, qui se trouve par ailleurs symbolisé par le dessin du cœur transpercé d'une flèche. Enfin, signalons comme éléments d'importance les deux dessins, signés par l'auteure elle-même, se trouvant à l'intérieur de la pochette. Ces dessins de style naïf, dans lesquels Desrochers s'autoreprésente et met en scène d'autres personnages typiques de son entourage tels le musicien Denis Larochelle, son impresario Hélène, des spectateurs et le facteur, annonçaient ce caractère auto-ironique qui est, comme nous l'avons vu au chapitre III, une composante essentielle de l'écriture de Desrochers. En somme, la périgraphie de *Le monde aime mieux...* et la périphonographie de *Mon dernier show* nous ont fourni des indices précieux quant à l'image du destinataire et au pacte de lecture et d'audition proposé par ces deux œuvres.

L'étude de l'inscription du destinataire dans l'institution du genre de la chanson et du monologue au chapitre III a prouvé que le portrait dégagé précédemment était juste et que le pacte de lecture et d'audition annoncé était maintenu. En effet, en exploitant les genres de la chanson à texte et du monologue, l'auteure offre à son destinataire, un contenu original qui a pour but avoué de se démarquer des productions propres à la sphère de la chanson commerciale et de certains spectacles de variétés dans lesquels le contenant prime sur le contenu. On a vu que, sur le plan générique, Desrochers se définit comme une chansonnière-monologuiste qui produit des textes de chansons et de monologues dans l'esprit du mouvement des boîtes à chansons. Or, qui dit mouvement chansonnier dit simplicité, anti-vedettariat et, bien souvent, destination limitée.

C'est au cours de l'étude du prisme générique que nous avons commencé l'analyse sémantique en abordant la question des sujets (thèmes) traités. Nous avons observé une dualité dans le ton des chansons et des monologues réunis dans *Le monde aime mieux...* et *Mon dernier show*. Desrochers produit en effet des textes dans deux registres différents : le registre lyrique, auquel appartiennent des chansons tendres, intimistes et poétiques, et le registre comique auquel appartiennent des chansons plus fantaisistes et tous les monologues. À chaque type de discours correspondent des thèmes spécifiques. Dans le discours lyrique, qui se caractérise par l'introspection, Desrochers aborde, dans une forme

plutôt classique, quatre grands champs thématiques, soit l'amour, l'enfance, la nature et la mort. Dans le discours comique, elle critique et dénonce l'industrie culturelle québécoise, des enjeux problématiques de société et une aliénation qu'on a qualifiée de proprement féminine. Nous avons vu également que Desrochers a créé un univers essentiellement féminin, agissant ainsi comme une pionnière et un modèle pour d'autres auteures. Or, en mettant de l'avant les points de vue de divers personnages et narrateurs-femmes, elle a contribué à faire naître un discours et une critique au féminin de la société. Transgressant certains codes du genre de la chanson à texte et du monologue, elle a innové en prenant la parole et en abordant des thèmes qui n'avaient alors jamais été traités par ses pairs chansonniers et monologuistes qui, faut-il le rappeler, étaient majoritairement, surtout dans les années 1960 et 1970, des hommes. Ainsi, face aux textes de Desrochers, le destinataire se doit d'accepter cet univers singulier et novateur créé par l'auteure.

Enfin, le chapitre IV consacré à l'étude du prisme de l'auteure nous a fourni les derniers éléments de compréhension de la problématique de la réception mitigée. Dans un premier temps, nous avons identifié, à l'aide des données d'analyse recueillies auparavant, la position de l'auteure dans les deux types de discours tenus par cette dernière. Dans le discours lyrique, nous avons vu que l'auteure occupe une posture d'écrivaine-chansonnière. Fidèle au créneau de production des boîtes à chansons, elle écrit des textes dont les diverses instances discursives nous fournissent des traits caractéristiques de sa prise de position. Nous avons vu que, dans les chansons lyriques, Desrochers se présente comme une auteure qui a une vision poétique de la vie et qui désire livrer en chansons une part de ses expériences et de ses observations à son public avec qui elle entretient une relation basée sur la complicité et la fidélité. Qui plus est, son univers thématique se caractérise par la continuité et la récurrence. Or, ces facteurs ont pour effet de limiter considérablement le nombre de destinataires potentiels.

Ensuite, nous avons constaté que, dans le discours comique qui se situe lui aussi dans la tradition du mouvement chansonnier québécois, l'auteure occupe une position d'écrivaine engagée. Avec des textes de fiction qui sont ceux des chansons comiques et des monologues, elle dénonce, grâce aux divers procédés de l'écriture comique et par l'entremise de personnages féminins et de narratrices, des réalités et des comportements

qu'elle condamne et rejette. L'effet prismatique qui en découle est l'instauration d'un récit inscrit dans une critique au féminin de la société. Une image sociale de l'auteure se dessine donc : Desrochers, qui se positionne dans plusieurs de ses textes contre les artistes qui produisent des textes et des spectacles à caractère commercial, est une auteure qui introduit dans ses textes un point de vue critique par rapport à divers enjeux sociaux. En retour, pour que la réception soit optimale, le destinataire supposé, qui se définit comme un amateur fidèle, est de ceux qui partage le même système de valeurs et qui se montre, par conséquent, de connivence avec elle.

Pour compléter l'analyse du prisme générique, nous avons dans un deuxième temps étudié la dimension linguistique et interprétative. En regard du style, nous avons souligné que Desrochers utilise deux niveaux de langue qui vont du niveau populaire à un langage plus neutre (niveau correct). Or, dans l'ensemble, un niveau de langue distinct est associé à chacun des types de discours : dans le discours lyrique, la langue se fait plus soignée, tandis que, dans le discours comique, la langue est populaire et relâchée. Ces niveaux de langue traduisent deux positions différentes de l'auteure qui rejoignent celles identifiées auparavant : une position d'écrivaine-poétesse dans le discours lyrique et une position d'écrivaine engagée dans le discours comique. On a souligné par ailleurs que, lors de l'interprétation, Desrochers adopte un accent et une prononciation adaptés au niveau de langue de ses nombreux personnages.

Or, cet élément nous a amenée à nous questionner en dernier lieu sur la dimension interprétative. En considérant la réception critique, nous avons vu que Desrochers, qui sait entretenir un lien étroit avec ses spectateurs et créer sur scène une atmosphère chaleureuse unique, est d'abord avant tout reconnue comme une artiste de scène, comme une comédienne. Certes, elle demeure également une auteure à part entière comme en témoigne son souci de l'écriture, mais c'est en interprétant ses textes sur scène qu'elle donne le meilleur d'elle-même. Or, la différence fondamentale entre un spectacle, qui permet une communication directe entre interprète et spectateur, et les livres et les albums, qui n'offrent que du son ou des textes au destinataire, demeure, dans le cas de Desrochers, un élément central dans l'explication de l'écart entre le nombre assez élevé de billets de spectacle vendus et le nombre dérisoire de publications vendues. Cette différenciation

fondamentale entre représentation spectaculaire et publication est sans aucun doute l'un des éléments qui, combiné avec tous les autres éléments d'analyse identifiés au cours de cette étude, contribue à expliquer la réception mitigée des œuvres éditées de Clémence Desrochers.

À la lumière de nos observations, il est facile de concevoir pourquoi les livres et les albums de Clémence Desrochers n'ont jamais figuré au palmarès des meilleurs vendeurs. Un discours singulier à la fois lyrique et critique, qui se développe en marge du circuit de la chanson commerciale et de l'industrie du spectacle et qui est tenu par une auteure d'abord et avant tout reconnue pour ses qualités d'interprète, est destiné, en effet, à un public plutôt restreint. Cependant, et c'est là un des aspects importants qui a été effleuré lors de cette étude, l'auteure elle-même n'a jamais vraiment voulu être une artiste populaire. Fidèle à elle-même, elle a refusé de se soumettre aux aléas du marché et de la mode. Or, cette indépendance et ce caractère unique lui ont néanmoins permis, après plusieurs années de persévérance et d'acharnement, de jouir d'un certain succès, qui l'a amenée à pouvoir se produire dans de plus grandes salles et à obtenir une reconnaissance plus élargie de son travail. Cette reconnaissance s'est traduite de diverses manières et est venue, à la fin des années 1970, après plus de vingt ans de métier, rendre justice à l'une des pionnières du spectacle au Québec. En effet, si les publications de Desrochers sont souvent passées inaperçues, ses spectacles ont eu un impact plus important : ils ont contribué à ouvrir la voie à d'autres auteurs, monologuistes et chansonniers.

Cela dit, il reste que plusieurs autres dimensions de l'œuvre de Clémence Desrochers, qui n'ont pas encore été étudiées, pourraient constituer l'objet d'études ultérieures en recherche littéraire. Nous avons souligné au passage deux de celles-ci. Lorsque nous avons présenté la démarche analytique sociopoétique, nous avons mentionné (voir partie 1.3.3) que Viala suggère, après avoir étudié les effets prismatiques autoriaux, de considérer toutes les œuvres d'un même auteur afin de définir sa trajectoire sur le plan littéraire, artistique et social. Dans le cas de Desrochers, cela représenterait une somme de travail considérable, car elle a publié plus d'une trentaine d'albums et de livres tout en étant impliquée dans plusieurs autres domaines du champ culturel de même que dans le champ social. En plus d'avoir participé à plusieurs télé-séries et animé diverses émissions,

elle a, entre autres choses, écrit des chroniques et fait des expositions de ses dessins. Elle s'est impliquée également dans diverses causes à caractère humanitaire et communautaire : elle a été, par exemple, marraine, en 1983, de la campagne de souscription du Mouvement contre le viol et présidente, de 1987 à 1997, de l'expo-vente « Les femmeuses » organisée par la compagnie Pratt & Whitney pour venir en aide aux femmes victimes de violence conjugale. Elle a même reçu des distinctions notables : en 1994, l'Université de Sherbrooke lui a décerné un doctorat *Honoris Causa* et en 2001, l'ex-premier ministre Bernard Landry lui a remis la médaille de l'Ordre des chevaliers du Québec.

Nous avons également mentionné, dans la partie 4.3, que la dimension interprétative pourrait, en études théâtrales, constituer un objet d'étude intéressant. Certes, Desrochers n'est plus active sur scène depuis le milieu des années 1990. Cependant, des enregistrements vidéos de certains de ses spectacles ont été réalisés. Un de ceux-ci est disponible sur le marché : *J'ai show*, qui donne à voir l'intégrale du spectacle du même nom présenté en 1990 à la Maison de la culture Frontenac à Montréal. Enfin, mentionnons comme dernière piste de recherche possible l'écriture comique chez Desrochers. Nous avons souligné au cours de notre étude que cette auteure utilise les quatre types de discours comique, à savoir l'ironie, la satire, la parodie et l'humour, pour dénoncer des réalités sociales. Or, il serait intéressant d'étudier de quelles façons ces divers types d'écriture sont utilisés par Desrochers et de déterminer comment ils interagissent les uns avec les autres. Pour ce faire, le chercheur pourrait se référer à l'ouvrage de Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, qui fournit une grille analytique opératoire et complète.

L'œuvre de Desrochers est imposante et originale. Et, même si elle n'a jamais et ne sera probablement jamais classée parmi les meilleurs vendeurs pour toutes les raisons énumérées plus haut, il n'en demeure pas moins que cette œuvre, qui est un monument tant dans le domaine chansonnier, théâtral qu'artistique québécois, gagne à être relue, revue et, pour les plus jeunes, connue.

BIBLIOGRAPHIE

I. Bibliographie de Clémence Desrochers

- Le monde sont drôles*, Montréal, Éditions Parti-Pris, 1966.
- Sur un radeau d'enfant*, Montréal, Éditions Leméac, 1969.
- Le rêve passe*, Montréal, Éditions Leméac, 1969.
- La grosse tête*, Montréal, Éditions Leméac, 1972.
- J'ai de p'tites nouvelles pour vous autres*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974.
- Le monde aime mieux...*, Montréal, Éditions de l'homme, 1977.
- Les trouvailles de Clémence*, Montréal, Éditions de l'homme, 1978.
- Les plus belles chansons de Clémence*, Mont Saint-Hilaire, Chant de mon pays, 1983.
- Veux-tu encore de ce jardin?*, Montréal, Éditions du regard, 1983.
- J'haï écrire*, Montréal, Éditions Trois, 1986.
- Tout Clémence. Tome 1 : 1957-1974*, Montréal, vlb éditeur, 1993.
- Tout Clémence, Tome 2 : 1957-1994*, Montréal, vlb éditeur, 1995.
- Nos mères*, Vallée-jonction, Les éditions du lilas, 2001.
- Le petit Clémence illustré*, Vallée-Jonction, Les éditions du lilas, 2002.
- Les animaux de mon rang*, Vallée-Jonction, Les éditions du lilas, 2002.

II. Discographie de Clémence Desrochers

- Ce que toute jeune débutante devrait savoir ou mon entrée à Radio-Canada/ Clémence, c'est assez*, Disque castor, CDP-10001, 1958 (45 tours).
- Les enfants de ma sœur/ Je suis une enfant de Marie*, Disque London, FC-445, 1958 (45 tours).
- Clémence Desrochers*, Disque Sélect, M-298.047, 1962.

Le vol rose du flamant, RCA Victor, PCS-1024, 1964.

Clémence... sans pardon, Disque Gamma, GM-104, 1966.

La belle amanchure, Disque Tremplin, TNL-2001, 1971.

Il faut longtemps d'une âpre solitude pour assembler un poème à l'amour, Disque Polydor, 2424-087, 1973.

Je t'écris pour te dire, Disque Franco, FR-790, 1975.

Comme un miroir, Franco, FR-793, 1975.

Mon dernier show, Disque Franco, FR-41001, 1977.

Les chansons des retrouvailles, Éditions Galoche, EG-001, 1981.

Plus folle que jamais, Éditions Galoche, EG-002, 1983.

Clémence presque'intégrale, Fonovox, VOX 7905-2, 1997.

Le meilleur de Clémence, Fonovox, VOX 7946-2, 1997.

De la factrie au jardin, Éditions Galoche, EG1002, 2003.

III : Vidéographie de Clémence Desrochers

J'ai show, Éditions Galoche, DVDEG 200, 2003.

IV. Articles de périodiques divers

Anonyme, « Clémence », dans *Le Devoir*, 23 mars 1977.

Anonyme, « Clémence Desrochers », dans *Ici Radio-Canada*, semaine du 12 au 18 août 1978.

Anonyme, « Desrochers (Clémence). *La grosse tête* », dans *Le livre canadien*, décembre 1973.

Beaulieu, Pierre, « As-tu entendu le monde, Clémence ? », dans *La Presse*, 8 avril 1977.

Beaulieu, Pierre, « Le monde aime mieux... Clémence Desrochers », dans *La Presse*, 2 avril 1977.

Berthiaume, Christiane, « Clémence : humour et réalisme », dans *La Presse*, 17 novembre 1976.

Boucher, Denise, « Clémence. La Fantaisie faite femme », dans *Châtelaine*, septembre 1971.

Côté-Robillard, Diane, « Clémence Desrochers : “en toute humilité mon (dernier) show est bon !” ... et il faut la croire sur parole », dans *Téléspec*, 21 octobre 1977.

Desrochers, Clémence, « Pour qui q'tu t'prends donc toé ? ou l'histoire des deux cousines », dans *Le Devoir*, 17 mai 1975.

Dostie, Bruno, « Clémence Desrochers et les côtés sérieux d'une femme très drôle », dans *Le compositeur canadien*, décembre 1977.

Dostie, Bruno, « La révolte du petit poodle », dans *Le journal de Montréal*, 8 avril 1977.

Duhaime, Gérald, « Un discours qui touche le cœur », dans *Progrès-Dimanche*, 18 avril 1976.

Germain, Georges-Hébert, « Cré belle Clémence ! », dans *La Presse*, 28 juin 1975.

Germain, Georges-Hébert, « On dit que c'est ton année, Clémence... », dans *La Presse*, 4 mars 1976.

Girard, Michel « Desrochers (Clémence). *Le monde aime mieux...* (préface de Marc Favreau – illustrations de Jean Daigle) », dans *Nos Livres*, août-septembre 1977.

Grenon, René, « Clémence Desrochers : pas toujours drôle ! », dans *Le Canada français*, 21 janvier 1976.

Guay, Jacques, « Clémence dans la vie », dans *Le Maclean*, avril 1968.

Lavoie, Benoît, « Clémence qui sait durer », dans *Le Soleil*, 16 février 1974.

Samson, Jacques, « Trouver Clémence parmi ses trouvailles », dans *Le Soleil*, 30 octobre 1976.

Savard, Claire, « La tendre et douce Clémence », dans *Février à Québec*, février 1978.

Tachereau, Yves, « Clémence en sourdine », dans *Le Devoir*, 1^{er} avril 1975.

Vézina, Marie-Odile, « Clémence Desrochers s'écrit des choses et les raconte. 18 ans d'un métier qu'elle s'est créé », dans *Perspectives*, 25 avril 1976.

IV. Ouvrages et articles de référence

- Boissonneault, Pierre et Chantale Gendron, « Utiliser le monologue en classe », dans *Québec français*, mars 1983, p. 44-47.
- Chamberland, Roger et André Gaulin, *La chanson québécoise. De la Bolduc à aujourd'hui*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1994.
- Couture, Carole, *Richard Desjardins ou La parole est mine d'or*, Montréal, Triptyque, 1998.
- Couture, Carole, *Richard Desjardins : pluralité de la forme et du discours pour une réception mitigée*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1998.
- D'Amours, Réal, « Aimer Clémence ou se voir différent », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson en question(s)*, Montréal, Triptyque, 1985, p. 142-151.
- Dorion, Gilles (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome VI, 1976-1980*, Montréal, Fides, 1994.
- Gaulin, André, « Clémence Desrochers et l'imaginaire social de l'Estrie », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson en question(s)*, Montréal, Triptyque, 1985, p. 152-162.
- Giroux, Robert, « L'émergence et la consolidation de la chanson au Québec durant les années 60 », dans *Parcours. De l'imprimé à l'oralité*, Montréal, Triptyque, 1990, p. 451-466.
- Giroux, Robert, « Programmatique de l'écrivain-parolier », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson. Carrières et société*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 87-97.
- Hermelin, Christian, *Ces chanteurs que l'on dit poètes*, Paris, L'école des loisirs, 1970.
- Jardon, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles et Paris, De Boeck-Duculot, 1988.
- Julien, Jacques, « Essai de typologie de la chanson populaire », dans Robert Giroux (dir.), *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1984, p. 104-124.
- Leblanc, Alonzo, « Pièces à un personnage ou spectacles solos », dans *Québec Français*, mars 1983, p. 37-39.
- Le nouveau petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.
- Lacoursière, Yvan, *Clémence Desrochers : humour et solitude*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 1981.

Lacoursière, Yvan, *Le nationalisme dans les monologues québécois (1960-1985)*, Thèse de doctorat, Université Laval, 1995.

Mailhot, Laurent, « Introduction : le monologue ou comment la parole vient au silence », dans Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980*, Montréal, Leméac, 1980, p. 9-34.

Mailhot, Laurent, « De la littérature orale au théâtre : l'évolution du monologue », dans *Québec français*, mars 1983, p. 40-43.

Mailhot, Laurent, « Yvon Deschamps, écrivain », dans André Gervais (dir.), *Emblématiques de l'époque du joul*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2000, p.149-171.

Molinié, Georges et Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

Normand, Jacques, *Les nuits de Montréal*, Montréal, Éditions La Presse, 1974.

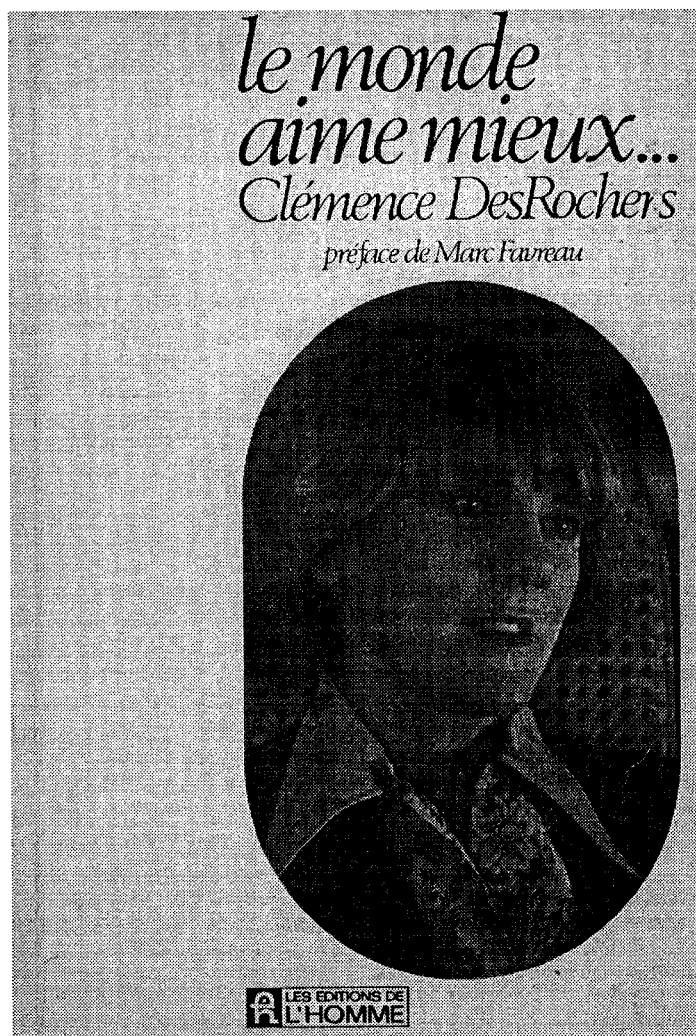
Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980.

Pedneault, Hélène, *Notre Clémence. Tout l'humour du vrai monde*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1988.

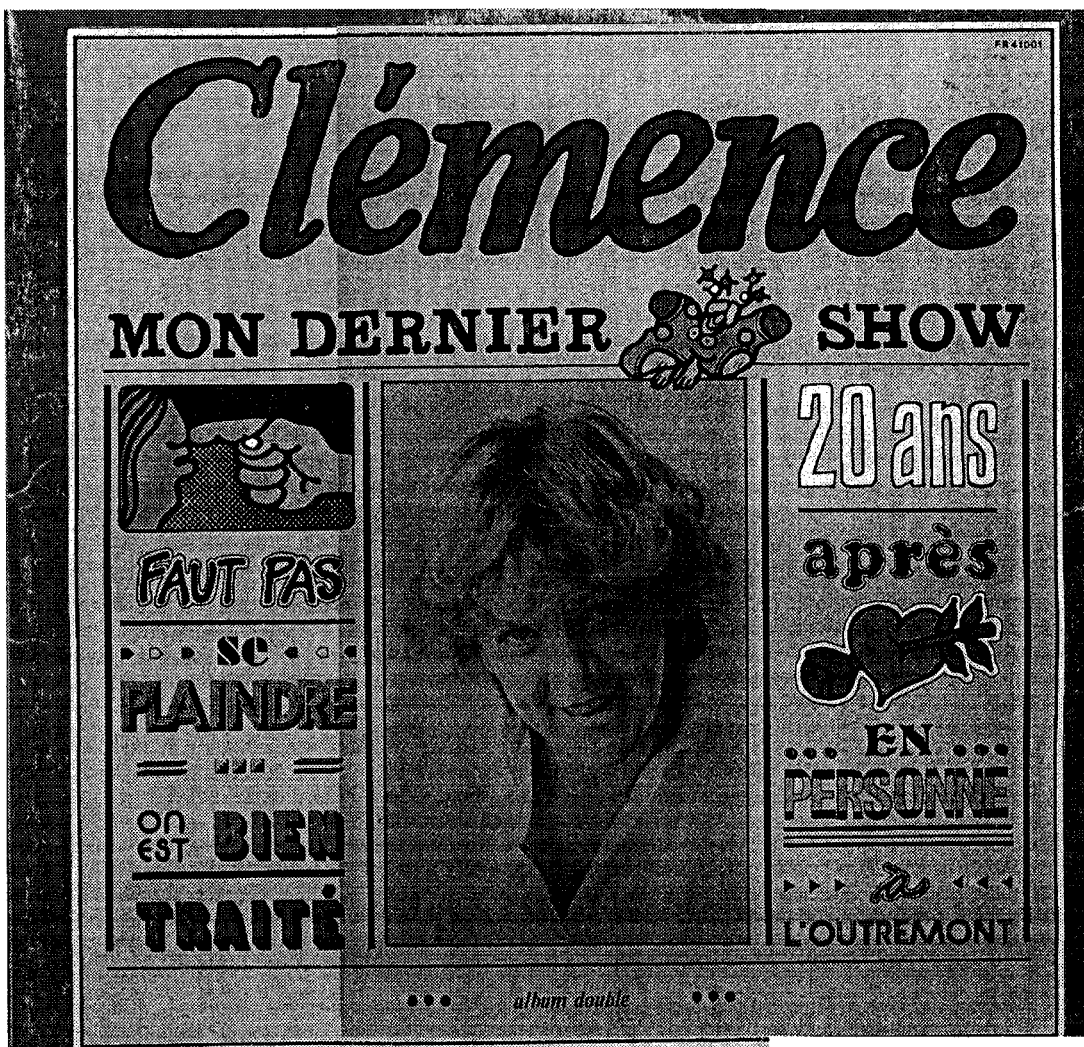
Saint-Amour, Robert, « La chanson québécoise », dans René Dionne (dir.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984, p. 340-361.

Tremblay, Danielle, « *Le monde aime mieux...* (recueil de chansons, de monologues et de théâtre de Clémence Desrochers) », dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome VI 1976-1980*, Montréal, Fides, 1994, p. 531-532.

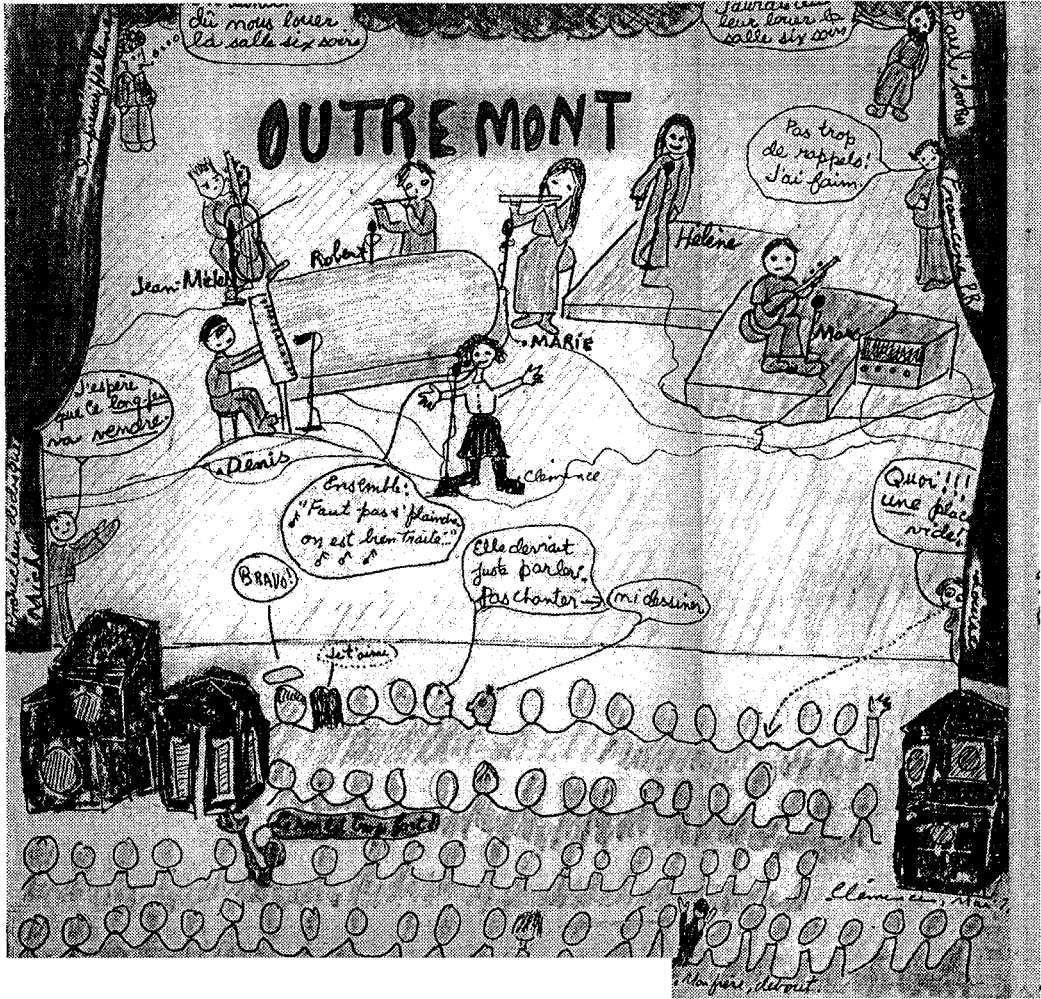
Annexe 1 : Reprographie de la première de couverture de
Le monde aime mieux...



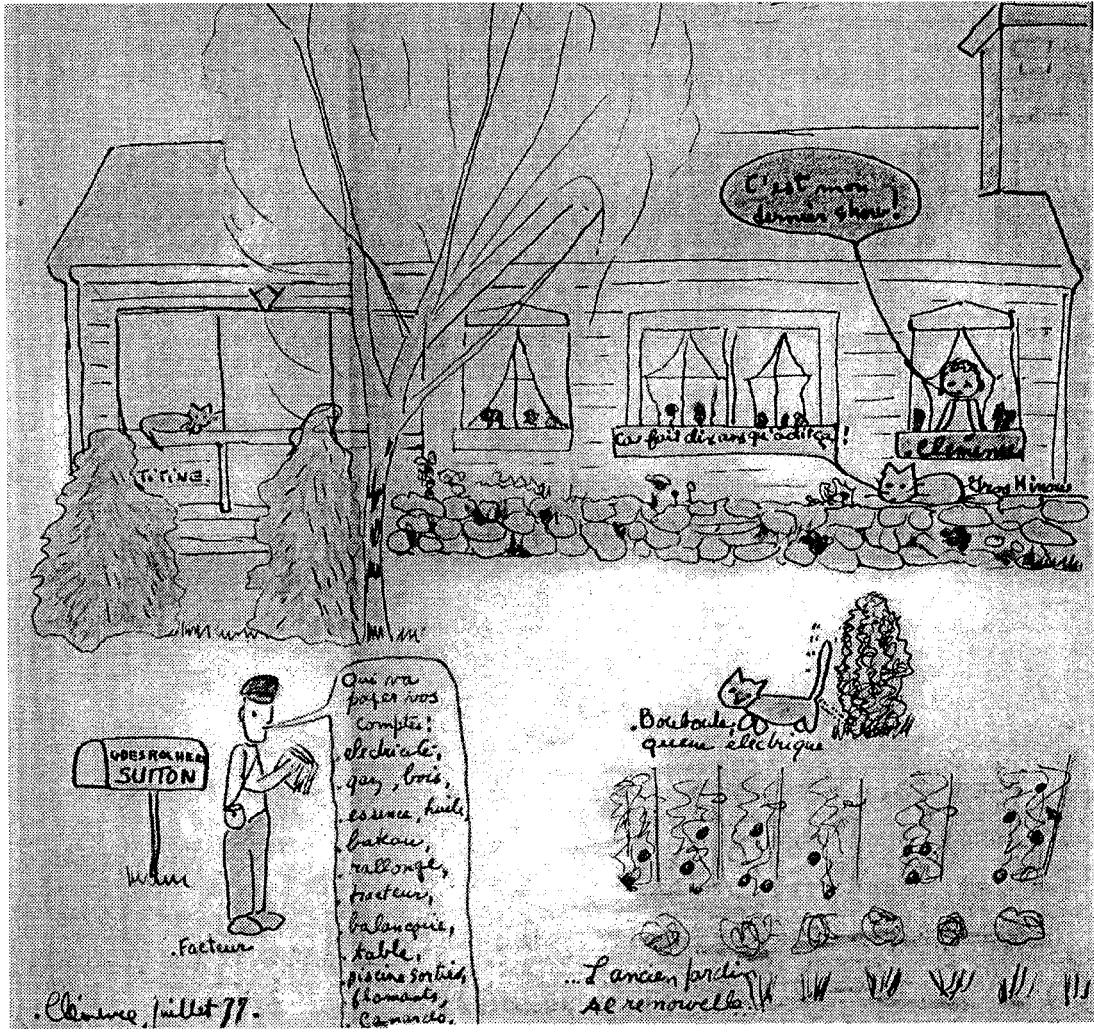
Annexe 2 : Reprographie de la pochette de
Mon dernier show



Annexe 3: Reprographie du dessin de gauche (intérieur de la pochette de *Mon dernier show*)



Annexe 4 : Reprographie du dessin de droite (intérieur de la pochette de *Mon dernier show*)



Annexe 5 : Chansons lyriques et chansons comiques

Voici la liste, en ordre alphabétique, des chansons selon leur registre d'expression. Nous avons indiqué entre parenthèses à quelle(s) œuvres elles appartiennent : *Le monde aime mieux...* (MAM) et/ou *Mon dernier show* (MDS).

Chansons lyriques (17) :

- « Avec les mots d'Alfred » (MAM et MDS)
- « Ça sent le printemps » (MAM)
- « Ces mots » (MAM)
- « Connaissez-vous le nom des fleurs » (MDS)
- « Encor une fois » (MAM)
- « *Full day of* mélancolie » (MAM et MDS)
- « Hommages » (MDS), un pot-pourri qui inclut 4 chansons lyriques (1- « L'homme de ma vie », 2- « La chaloupe Verchères », 3- « Enquête » et 4- « Avec les mots d'Alfred »).
- « La maison neuve » (MDS)
- « Le géant » (MAM)
- « Les bottes à semelles hautes » (MAM)
- « Le tablier blanc » (MAM)
- « On a eu un bien bel été » (MAM et MDS)
- « Quelques jours encore » (MAM et MDS)
- « Ta chanson d'amour » (MAM)
- « Ton départ » (MAM et MDS)

Chansons comiques (12) :

- « Doux nid d'amour » (MAM)
- « Galeries d'Anjou » (MAM)
- « La femme accordéon » (MAM)
- « L'amante et l'épouse » (MAM)
- « La robe de soie » (MAM)
- « La traditionnelle chanson » (MDS), monologue qui inclut 3 chansons comiques (1- « Faut pas se plaindre, on est ben traités », 2- « J'ai parcouru z-un long voyage » et 3- « Oui je l'aurai dans la mémoire longtemps »).
- « Le chic Marcel » (MDS)
- « Le monde aime mieux Mireille Mathieu » (MAM)
- « Je t'écris pour te dire » (MAM)
- « Mon horaire » (MAM et MDS)