Document generated on 05/04/2025 3:07 p.m.

Bulletin d'histoire politique

Des airs d'Octobre

Bruno Roy

Volume 11, Number 1, Fall 2002

La mémoire d'octobre : art et culture

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1060575ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1060575ar

See table of contents

Publisher(s)

Bulletin d'histoire politique
Lux Éditeur

ISSN

1201-0421 (print)
1929-7653 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Roy, B. (2002). Des airs d'Octobre. *Bulletin d'histoire politique*, *11*(1), 62–81. https://doi.org/10.7202/1060575ar

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Des airs d'Octobre

BRUNO ROY
écrivain

LE CHANSONNIER EST L'ÉCHO, LE PÉTITIONNAIRE DU PEUPLE.
IL RIT DE SA JOIE, PLEURE DE SA SOUFFRANCE, ET MENACE DE SA COLÈRE.

LOUIS FESTEAU, 1841

JE SUIS D'OCTOBRE ET D'ESPÉRANCE.

CLAUDE GAUTHIER, 1970

En 1970, la chanson québécoise, avait écrit le politicologue Gérard Bergeron, sous le pseudonyme d'Alain Sylvain, était optimiste. Voilà son caractère premier, avait-il affirmé: « ... elle n'a à peu près rien des *protest songs* »[1]. Bien avant Octobre 1970, pourtant, certaines boîtes à chansons de Montréal avaient connu des difficultés à cause de leurs divergences politiques avec les autorités de la ville. Ces boîtes furent victimes de censure et de campagnes mensongères. Ainsi, à Montréal, la ville a fermé *Les Saltimbanques* et *Le Patriote* en prétextant que ces lieux favorisaient les rassemblements de séparatistes et d'existentialistes.

Au milieu des années 1960, Fernand Robidoux, raconte Roger Mollet, ouvrit une boîte ultra-nationaliste: *La Cave*, connue aussi sous le nom *Le Cochon Borgne*. Michèle Sandry, trop identifiée à cette boîte, fut systématiquement tenue à l'écart de la radio et de la télévision. On disait de *La Cave* qu'elle était trop près de la pègre ou encore que «*La Cave*, c'est un repaire de lesbiennes et de pédérastes »[2].

Si l'ordre est toujours le « bon ordre »... toute proposition de changements secoue les rapports sociaux. D'autant que depuis dix générations, de 1760 à 1970 — ne cessait-on de rappeler — le peuple était prisonnier et tenu volontairement en marge de l'histoire. Si cela peut sembler rapide et faire croire que les années 1960 n'ont pas eu lieu, il reste que l'éveil collectif, dès 1964, a connu les accents de la violence des premières bombes du FLQ.

Et les thèmes dominants du premier manifeste du Front de libération du Québec (FLQ) — oppression, exploitation et colonisation — se retrouvaient déjà, bien avant les Événements d'octobre 1970, dans certaines chansons. Que l'on pense au *Grand six pieds* de Claude Gauthier ou à *Bozo-les-culottes*.

de Raymond Lévesque. « La première fois que j'ai chanté *Bozo-les-culottes*, je pensais que les gens allaient se lever pour me dire : "Vous approuvez la violence". Au contraire, ils ont applaudi cette chanson plus que toutes les autres »[3].

Commentant justement cette chanson, Paul Zumthor la range dans la tradition d'un certain anarchisme à « douce ironie dynamiteuse ». « L'ironie, écrit-il, introduit le doute au cœur de la fiction qu'est l'événement, et sous couleur narrative suggère le rejet »[4]. Les protagonistes de ces deux chansons sont à leur manière les fils de Menaud. Continuant la quête du pays, ils cherchent à se libérer de l'oppresseur. En tuant l'étranger, ici l'Anglais, ils réalisent le rêve de Menaud qui voulait se réapproprier le pays. Le symbolisme, ici, se livrait à l'exaltation du héros. Avant comme après 1970, nombre de protagonistes se dotent de la parole qu'ils accompagnent (ou précèdent) d'actes terroristes. Certains ont en commun d'avoir attaqué l'ennemi « anglais », comme *Le Grand Six-pieds* ou *Bozo-les-culottes*. D'autres, s'en inspirant ont investi dans la colère, l'ironie ou l'espoir le geste politique comme source de conscience de l'aliénation collective ou de libération : *Les patriotes* (Claude Léveillée), *Québékiss* (Marie Savard), *Ti-cul Lachance* (Gilles Vigneault), *Le plus beau voyage* (Claude Gauthier), *Y diront rien* (Claude Dubois), *L'Alouette en colère* (Félix Leclerc), *Drôle de pays* (Sylvain Lelièvre), *La nuit où tu reviendras* (Jacques Michel), *Réjean Pesant* (Paul Piché). Tout compte fait, dans une prise de conscience individuelle, ces chansons invitent à dire : c'est assez ! Claude Léveillée se souvient de cette remarque :

> Quelqu'un nous a déjà qualifiés de Commandos de la chanson et je trouve l'image fort exacte. Nous participions tous à un débarquement[5]. (...) Il y a une question d'urgence : le pays. On écrivait très vite (...) des chansons pamphlétaires, oui. *Le drapeau* au moment du remplacement de l'Union Jack par la feuille d'érable, *Les Patriotes*, etc. On mettait sur la table le dossier du Québec. On commençait à ne plus dire Canada...[6].

Raymond Lévesque rappelle également la rumeur naissante de l'idée de l'indépendance : « Puis, avec la rumeur qui montait s'ouvrit en 1964, une boîte indépendantiste, Le Cochon borgne (Sainte-Catherine, près de Saint-Denis), où tous les soirs, avec Marc Gélinas, Mickie Vail, Richard Bizier et Michèle Sandry, nous chantions la "révolution" »[7]. Selon Fernand Robidoux, il est resté un microsillon-document auquel a participé « toute une ribambelle d'artistes de variétés parmi les plus contestataires »[8]. D'autre part, incapable de se révolter par la voie légale, le personnage de Raymond Lévesque, Bozo-les-culottes, utilise la violence. Fiction ? Prémonition ? Paradoxe ? Sa chanson a-t-elle conduit à une inspiration susceptible d'amener une chanson politique par la force ? Le moins que l'on puisse dire, c'est

que le contexte était favorable à une volonté de changement, ou, à tout le moins, à son expression.

En effet, au Québec, avant les Événements d'octobre 1970, personne n'était insensible à ce qui bouillonnait « autour » : *Le cassé* (1964) de Jacques Renaud, *Salut Galarneau !* (1967) de Jacques Godbout, *Les Belles Sœurs* (1968) de Michel Tremblay, *Le Cid maghané* (1968) de Réjean Ducharme, *Double jeu* (1968) de Françoise Loranger, *Les enfants de Chénier dans un autre spectacle grand spectacle d'adieu* (1969) du Théâtre du même nom, *T'es pas tanné Jeanne D'arc* (1969) du Grand Cirque Ordinaire, *Nègres blancs d'Amérique* (1968) de Pierre Vallières, *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils ?* (1971) de Jean-Claude Germain, et dans la chanson, *L'Osstidcho* (1968) autour de Robert Charlebois et de Louise Forestier, *Les girls* (1969) autour de Clémence Desrochers.

Une phase déclaratoire va même accompagner le discours de la chanson et manifester clairement son adhésion à une configuration directement politique. Ainsi Pauline Julien en lançant son « Vive le Québec libre ! » dès 1964, troubla la première conférence de la francophonie qui se tenait à Niamey, en Afrique. Ce geste appartenait à un cri de conscience mobilisatrice en vue de promouvoir l'action. Plus tard, la même chanteuse refusera de chanter devant la reine. Pour sa part, Claude Gauthier, au *Cochon Borgne*, avait pris l'habitude de terminer son *Grand Six-pieds* ainsi : « ... avec vos mesures à l'anglaise... et merde à la Reine d'Angleterre qui nous a déclaré la guerre. Québec libre ! ». À son tour, Jean-Pierre Ferland — qui, dans les années 1960, n'a jamais commis formellement de chansons politiques — chanta uniquement en français devant un public strictement anglophone à l'Île-du-Prince-Édouard. Faut-il rappeler aussi que la toute première chanson que Ferland ait chantée dans sa vie[9] portait sur la grève de Radio-Canada[10]. Cette dernière débuta le 29 décembre 1958. Quelques spectacles de soutien y furent présentés « où l'on vit Félix Leclerc »[11]. René Lévesque, chef de file incontesté de cette grève, était bien connu des artistes. En 1969, il apparut tout à fait naturel à un groupe de chansonniers de partir en tournée politique avec lui. Déjà, au milieu des années soixante, Gilles Vigneault, Georges Dor, Yvon Deschamps, Tex Lecor, Marc Gélinas contestaient la formule traditionnelle des fêtes de la Saint-Jean-Baptiste.

Cette nouvelle affirmation du Québec, par la chanson d'ici, a rendu accessible l'expression d'un nationalisme à visée autonomiste. La chanson, en tant que discours, a agi à titre de transformation de la pensée sociale. Dès 1960, ceux qu'on a appelés les chansonniers, ont expérimenté la notion de l'art engagé, dérivant en cela d'une formalisation de l'expérience poétique et sociale qui était la leur. Sous-jacente à leur lieu de paroles, se trouvait en effet cette règle axiologique : toute poésie est morale, sociale et engagée.

La conscience du poète engagé associait le pouvoir au changement; il en était responsable. Ainsi, les chansonniers ont-ils été plus que des « artistes », ils étaient devenus des *leaders* d'opinions. Ils allaient chanter la résistance.

Poèmes et Chants de la résistance

Au plan international, une réflexion politique sur le colonialisme, faut-il le rappeler, avait trouvé au Québec un terrain d'application concret: l'inconscience collective est le produit de l'acculturation du colonisé. « Le colonisé, disait Albert Memmi, semble condamné à perdre progressivement la mémoire »[12]. Or le public québécois était allé chercher dans les chansons nationalistes un savoir sur le vécu collectif. Le Canadien français, en tant que colonisé, était-il condamné à perdre la mémoire? Car, justement, le colonialisme culturel consiste à éliminer la conscience de l'événement en élevant celui-ci au rang de symbole. À la faveur d'une décolonisation de l'esprit, la chanson québécoise s'adressant à un public assumait sa propre violence verbale. Elle prenait partie pour une certaine agression comme réponse spontanée au dévoilement de l'oppression. André Laurendeau parlait de « dignité blessée ». C'est cette dignité écorchée que l'on a retrouvé dans plusieurs chansons. Ainsi, trois spectacles du même nom, *Poèmes et Chants de la résistance*, ont permis aux chansonniers québécois de s'impliquer davantage dans des luttes sociales; le tout premier spectacle n'ayant directement rien à voir avec les Événements d'octobre eux-mêmes, et cela même si, par son contenu manifestaire, on peut dire aujourd'hui, qu'il s'en rapprochait.

Ainsi, en mai 1968, plus de vingt artistes ont participé gratuitement au spectacle *Poèmes et Chants de la résistance I*, au profit du Comité d'aide au tandem Vallières-Gagnon. Repris à travers la province, plus de 9000 personnes avaient assisté aux représentations. Les 24 et 25 janvier 1971, *Poèmes et Chants de la résistance II* était venu en aide aux prisonniers politiques et avaient protesté contre la Loi sur les mesures de guerre. Les artistes travaillaient tous gratuitement. Le 9 mai 1973, un troisième *Poèmes et Chants de la résistance III* fera entendre une parole plus spécifiquement québécoise.

Poèmes et Chants de la résistance a donc été un moyen d'action dont le programme discursif appartenait au discours de la décolonisation. Il réunissait artistes et syndicalistes, militants et intellectuels. Il s'agissait de relier le musical et le politique en des moments qui étaient aussi des lieux, tel le Gesu où s'était tenue la grande *Nuit de la poésie* de 1970; « lieu privilégié des professions de foi nationales, des engagements et des exorcismes collectifs du monde artistique à Montréal »[13]. Le contexte texte-musique-geste devenait un support spectaculaire à la parole politique, multipliant ses registres, parfois mieux sur scène que sur disque.

Lors de ces soirées, la chanson était plus directement prise de conscience politique. Le premier *Poèmes et Chants de la résistance*[14], par exemple, où la chanson était parfois plus vraie que la colère, nommait et dénonçait sans détour. On y suggérait une adhésion morale et une participation active. Cette résurgence de la chanson de lutte, liée aux luttes sociales, recoupait à la fois la question nationale et la question sociale. Ainsi, *Poèmes et Chants de la résistance III* avait dénoncé les injustices et les intolérances sans toutefois, à proprement parler, écrire des chansons directement politiques pour « la » circonstance. Par ailleurs, le choix des chansons favorisait, sans aucun doute, par son contenu, l'indépendance nationale.

Les spectacles de *Poèmes et Chants de la résistance* avaient particulièrement développé la conscience de l'oppression nationale. Lorsque les Événements d'octobre 1970 se pointèrent dans l'actualité politique, *Poèmes et Chants de la résistance II* consacra naturellement son thème au *Québec, territoire occupé*, nous parlant d'un territoire à libérer. Ce deuxième spectacle politique regroupait des chants de répression pour rappeler que les artistes ne restaient pas inactifs devant la répression qui sévissait.

Lors de sa participation au deuxième spectacle de *Poèmes et Chants de la résistance*, Louise Forestier avait fort bien ressenti ce nouveau rapport entre la chanson et la politique : « Dans le fond, c'est pas moi qui suis ici. C'est la chanson de Vigneault et de Charlebois que j'interprète[15]. Ce n'est pas mon *show*, c'est le *show* de la chanson, d'un texte qu'on dit à des gens qui comprennent parce qu'ils croient aux mêmes choses que nous »[16]. La réaction du public était souvent massive, presqu'inconditionnelle. Lors du spectacle *Poèmes et chants de la résistance II*, les artistes participants avaient joué à guichet fermé. Des héros d'Octobre venaient de naître.

> Le spectacle de Poèmes et Chants de la résistance 2 avait quelque chose de religieux. On sentait globalement une espèce de foi d'être ensemble et d'accord, quitte à voir un frisson traverser la salle lorsqu'un musicien a dédié un morceau « à Paul, Jacques, Francis et Bernard »[17].

Dans le contexte de la Loi sur les mesures de guerre, la première valeur politique des chansons québécoises, c'était leur puissance de communication sociale. Rudel Tessier, commentant *Poèmes et Chansons de la résistance II*, avait déjà noté ce point :

> Au Gésu, la plupart des chansons disent les choses plus clairement que le temps des cerises, non seulement quand elles ont été écrites pour la circonstance, mais aussi quand elles ont été écrites bien avant les événements d'Octobre. Le fait est qu'on pourrait composer un programme de chansons et de poèmes révolutionnaires (pour ne pas dire québécois) en puisant simplement dans des œuvres écrites il y a des années. Car il y a longtemps que

nos poètes et auteurs de chansons ont assumé, en très grand nombre, une forme de québécitude qui est un engagement politique[18].

Lors du troisième *Poèmes et Chants de la résistance*, Pauline Julien et Raymond Lévesque représentaient aussi, si l'on en juge d'après les réactions du public, unanimement et bruyamment enthousiaste, qu'avec eux, l'expression d'un certain courage qu'on était venu chercher, non pas le courage de dire ce qu'on pense, car chacun dit volontiers ce qu'il pense comme lui, mais le courage de se répéter, et avec la même foi[19].

Les *Poèmes et Chants de la résistance* ont donc maintenu chez les chansonniers un rôle actif dans les rassemblements politiques. Prolongement naturel du geste politique des chansonniers, ces trois spectacles, à chacune de leur représentation, ont donné le « pouls du pays ». Dans les derniers mois de 1970, le pouls battait plus fort, comme en accéléré...

QUÉBEC: TERRITOIRE OCCUPÉ

Octobre 1970! L'impact des mesures de guerre reste insoupçonné. Les moyens de répression employés par les gouvernements (fédéral, provincial, municipal) avaient supposé une situation révolutionnaire. Gaston Miron, Gérald Godin, Gaétan Dostie, Michel Garneau, Pauline Julien[20], Denise Boucher[21], Andrée Ferretti, Christiana Kristiansen et bien d'autres ont donc été emprisonnés pour avoir exercé un droit fondamental: celui de la liberté d'expression, voire celui d'imaginer, par des mots et par des musiques un autre pays que le Canada. « Voilà pourquoi, avait conclu Hélène Pelletier-Baillargeon, pourquoi l'on n'a jamais lancé les forces de l'ordre contre le département de Sciences politiques de l'UQAM ni contre le siège social de la revue *Stratégie*, mais bien contre des gens qui dansaient des bastringues et turlutaient du Vigneault dans les rues du Vieux-Montréal »[22]. La chanson, qui jusque-là avait principalement joué un rôle de définition sociale des individus, sans proposer une violence d'inspiration directement politique, était alors perçue comme un délit d'opinion.

Raoul Duguay dénoncera l'emprisonnement des poètes, des chansonniers et de tous les autres comme un acte de terrorisme suprême. Cet emprisonnement fut un silence que l'État a imposé au peuple:

> Nous n'avons pas remis notre pouvoir entre les mains de l'État pour qu'il nous dépossède. Si un homme ne peut exprimer librement sa parole, son cri, son chant, PERSONNE ne put ouvrir la bouche. Chaque KÉBÉCOIS est une cellule active et créatrice de la libération du KÉBEK[23].

C'est ainsi qu'au Québec, les Événements d'octobre ont marqué une rupture. Pour Pauline Julien, les Événements d'octobre 1970 « ont marqué la fin d'une incertitude où le Dieu de la mythologie canadienne fut éliminé (...) les masques sont tombés »[24]. Ce qui apparaît donc comme un genre neuf de la conscience collective va lier, de plus en plus, la question nationale à la question sociale, plongeant cette question au centre du problème colonial :

Québec 1789 - Territoire occupé...
Québec 1837 - Territoire occupé...
Québec 1960 - Territoire occupé...
Québec 1970 - Territoire occupé...

Poèmes et Chants de la résistance, 1971

Le cardinal Mazarin n'avait-il pas dit : « Ils chantent, ils paieront » ? Les gens de paroles ont payé, ils ont payé parce qu'ils ont parlé plus fort que d'autres le langage national. Du côté du pouvoir, on reconnaissait donc l'efficacité de la parole. Il y avait des chanson subversives, sinon dangereuses. À la radio, il y eut donc censure.

On le sait, en période de crise et en régime totalitaire, cette pratique est courante. Et les productions artistiques possédant une grande force symbolique sont les premières à devenir suspectes. « Oh oui ! reconnaît Gilles Vigneault. À Radio-Canada, "Mon pays" était interdite pendant les troubles de 70. "Les gens de mon pays" aussi (...) "Je vous entends parler de liberté", c'est direct, sans équivoque ! »[25]. Les chansons « engagées » sont donc disparues des ondes. À bas la divergence ! « Un nouveau jour va se lever » de Jacques Michel sera aussi interdite. Même une chanson de Michel Pagliaro « On a marché pour une nation », écrite bien avant les Événements d'octobre, fut interdite sur les ondes. Le pouvoir en place se mobilisait contre l'expression d'une conscience collective montante. La crainte, voire la peur, s'insinuait partout.

L'interdiction de certaines chansons sur les ondes n'était qu'une facette pas toujours connue d'une contre-offensive d'extrême droite en vue de démolir l'esprit contestataire qui s'implantait de plus en plus au Québec. Et les chansonniers ne pouvaient pas ignorer l'application des mesures de guerre sans porter le poids d'une peur certes, mais surtout, d'une irresponsabilité sociale et politique dont ils pouvaient être accusés. Un certain silence s'installa. Claude Léveillée, par exemple, sous la Loi sur les mesures de guerre, refuse de chanter *Les patriotes*: « Je ne la chante plus. Pas avec une mitraillette dans le dos »[26]. Raymond Lévesque lui-même n'a pas échappé à ce silence :

> Il y a trois mois, je chantais chez Clairette. Tout à coup, quelqu'un m'a demandé dans la salle *Bozo-les-culottes*. C'était peu de temps après la mort de Pierre Laporte. J'ai dit : « Je ne veux pas la chanter, après ce qui vient de se produire, je pense que c'est mieux, n'est-ce pas ? Et tout à coup, je me suis

rendu compte que ce n'était pas ça, la vraie raison pour laquelle je ne voulais pas chanter cette chanson, c'était la peur[27].

Puis ce fut ce qu'on a appelé le silence des intellectuels et des artistes. Mais socialement autant qu'historiquement, ce silence s'étendit à toute la culture québécoise. Un fait demeure, en dehors de leurs chansons, donc en dehors de la fiction, le silence des chansonniers a rejoint, après la Loi sur les mesures de guerre, celui de l'intelligentsia québécoise. Certains commentateurs de la scène politique ont vu là les indices d'un divorce entre les intellectuels et la population. Gilles Vigneault lui-même avait ressenti cette rupture :

— Il y a eu les mesures de guerre ?

— Oui, ce qui a profondément choqué la population. Pendant ces temps-là, il m'est arrivé de me retrouver seul sur la route. Je me suis arrêté et je n'ai pu avoir de secours. Les gens ne me reconnaissaient pas, en 1970. Les gens me connaissaient, mais ne me reconnaissaient pas.

— À cause de ce que tu représentais ? À cause de leurs préoccupations dans le moment qu'ils vivaient ?

— Je ne le sais. À cause des deux sans doute. Pourtant ils étaient moins accueillants. Les gens étaient devenus méfiants. Ils avaient peur et je le comprends. « Mesure de guerre », quand il n'y a pas de guerre, ça effraie. Et si « posséder ses hivers » devait mener à la guerre, eh bien, ils n'étaient pas d'accord, en 1970...[28]

La chanson de Claude Dubois *Y diront rien*, est encore plus explicite. Elle parle des Québécois présumés peureux comme des « grenouilles » qui pourraient bien être ces anciens moutons qui se sont fait longtemps manger la laine sur le dos. Ce n'est pas un hasard si Dubois, en s'adressant à la foule, a dédié cette chanson aux « camarades, ces grenouilles changées en loups » : aux felquistes et aux patriotes, tout en lançant des appels à la libération du Québec. Laurence Lepage, dans la chanson *Le pays dans l'pays*, poursuit sur la même lancée :

Ceux qui croué qu'on n'ose pas parler
Çé des gens qu'savent pas écouter
Chaqu'québécois a son secret
Ben malin qui s'y r'connaît
Le pays dans l'pays, 1971, J.C. Germain/L. Lepage[29]

Cette chanson a été écrite en s'inspirant directement d'une phrase tirée d'une lettre de Paul Rose : « Chaque Québécois a son secret ». Germain cherchait

à traduire l'étrange climat engendré par la Loi sur les mesures de guerre. Ici, théâtre et chanson s'unissaient dans une même prise de parole.

L'association de ces deux formes d'expression avait particulièrement profité, dans les années soixante et soixante-dix à la chanson politique au féminin ; association qui n'était pas sans lien avec le Jeune théâtre, alors considéré comme théâtre non-institutionnel et dont faisait activement partie Jean-Claude Germain. La chanson *Le pays dans l'pays*[30] a été écrite par le dramaturge en 1970 directement dans la foulée des Événements d'octobre. Elle faisait partie de la pièce *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils ?* qui fut créée par le Théâtre du Même nom, le 2 mars 1971 au centre du Théâtre d'aujourd'hui.

Autre inspiration directe. La chanson *Eille*, de Pauline Julien, écrite pendant son emprisonnement, s'était, sans équivoque, inspirée des Événements d'octobre 1970. L'auteure y avait suggéré une adhésion morale en provoquant la conscience des individus.

eille les pacifistes
eille les silencieux
eille la majorité où êtes-vous donc
du fond des prisons
du fond de l'injustice
ils crient vers vous
eille seriez-vous si aveugles
eille seriez-vous à plat ventre
eille seriez-vous si peureux
que vous ne verriez pas
votre frère emmuré
votre sœur emprisonnée
Eille, 1970

Les Événements d'octobre ont frappé l'imaginaire québécois que la réalité politique bousculait avec une rare intensité dramatique. Les groupes québécois ne sont pas en reste. Une douzaine d'entre eux ont participé aux spectacles en faveur des prisonniers politiques : Jazz libre, Beau Dommage, Harmonium, Les Alexandrins, Les Séguin, Le Grand cirque ordinaire, Paul et Paul, Ville Émard Blues Band, Le clan Murphy, Toubadou et Contraction. Ce dernier a même titré l'une de ses chansons *Octobre*. Dans la chanson québécoise, donc, des traces « d'octobre » sont inscrites intentionnellement. Le groupe Octobre, par exemple — parmi tous les groupes québécois — a été celui qui fut le plus explicite, voulant casser « la maudite machine ». En adoptant son nom[31] Pierre Flynn, le leader du groupe, avait fait un choix volontaire : on ne peut pas être Québécois, foncer en avant à cœur de jour

sans se souvenir d'un certain mois d'octobre. Les lettres d'un rouge feu sur le premier microsillon (1973) s'étaient inspirées de ce sentiment et avaient bien décrit leur intention: « D'abord rouge de l'agonie des feuilles sacrifiées à la survie de l'arbre, le dixième mois de l'année s'est gonflé d'événements historiques qui donnent à la route de l'utopie la même coloration imaginaire, associée à la même saison ». Dans l'album suivant, *Les Nouvelles Terres* (1974), des chansons comme *Le chant du guerrier* ou *Ma chanson* font écho au même désir de libération. Le disque trace une même sensibilité, une même insoumission, laquelle se prolonge, plus tard, dans *L'autoroute des rêves* (1977) avec *Insurrection.*, pour ne prendre que cet exemple.

En finir de survivre

Les Événements d'octobre 1970 ont hanté les chansonniers. Ils ont ramené la conscience collective à sa dimension dramatique. Dans son disque *Québékiss*, Marie Savard met en parallèle les Événements d'octobre et ceux de 1837-1838. Ici, l'histoire intervient comme mémoire. Pour expliquer les Événements d'octobre à sa fille Julie, Marie Savard utilise, sur un mode narratif, l'actualité qui l'a profondément marquée. Cela pour tuer la peur, cela pour tuer la honte, en finir de survivre. *Québékiss* reste un témoignage très éloquent de ce combat qui, une fois sous l'empire de la Loi sur les mesures de guerre prend sa véritable dimension.

On a fini de s'trouver fins
D'être nés pour un petit pain
Ça prend rien qu'des niaiseux
Pour dire qu'on est ben chanceux
C'est pas un grand malheur
Il faut tuer la peur
(...)
Fini nos aïeux
Il faut tuer la honte
Ce n'est qu'un début
Continuons le combat
Québékiss, 1971

Pour sa part, Claude Léveillée rassemblera tous les Événements d'octobre depuis 1837 jusqu'à aujourd'hui dans un spectacle intitulé *Ce matin un homme*. En 1976, il offrira au public un empan historique de près de cent cinquante ans; les mois d'octobre y compris celui de sa naissance, se télescopent depuis l'insurrection juqu'aux Événements d'octobre. Tout le disque de Félix Leclerc, *Mon fils*, comme d'ultimes propos, exploite la même thématique

de *Ce matin, un homme*. On y trouve la même filiation spirituelle et patriotique. Savard, Leclerc et Léveillée ont peut-être illustré, à leur insu, la mentalité d'état de siège qui accompagne souvent le nationalisme québécois dès qu'apparaît un affrontement politique. En 1970, n'y avait-il pas état de siège...? Pour Marie Savard, en tout cas, ses chansons sont des réponses directes à la Loi sur les mesures de guerre :

Vous êtes beaux, eux autres y l'savent
Eux qui pensent que vos amours demi-pactées
Leur donneront un scab à tous les neuf mois
Y aura pu de *cheap labor*
(...)
Pis, si on veut descendre dans rue
Juste pour dire qu'on est pas des culs
J'voudrais ben voir comment c'qui f'ront
Pour mettre tout l'Québec en prison
Le reel d'Octobre, 1971

Un manifeste a accompagné la pochette du disque *Québékiss* qui ressort de l'événement. Cet album demeure une production marginalisée, née d'un besoin de regroupement pour organiser une « action-chanson »[32]. Marie Savard, a écrit Josée Destrempe Valiquette, chante pour la libération économique et sociale des travailleurs et des femmes, et à travers cela, elle chante aussi la lutte pour la libération politique des Québécois[33].

Marie Savard, avec Jacques Michel, demeure l'un des rares chansonniers à avoir écrit directement sur le sujet, les thèmes s'élargissant toujours au profit d'une prise de conscience des rapports de domination. Ainsi, *Victor*, de Jacques Michel, parle du coup de la Brink's et de la Loi sur les mesures de guerre :

Quand la démocratie
s'est habillée d'hypocrisie
dans notre moitié de pays
au mois d'octobre (bis)
On n'était pas d'accord Victor
Victor, 1971

Chez Jacques Michel, les titres sont nombreux à mettre en liaison les événements de notre histoire collective. Les chansons circonstancielles de Jacques Michel sont résolument agressives. *S.O.S, Dieu ne se mange plus, S'il reste encore des hommes, Le paysan, Debout, Rose Laliberté*. Dans *La nuit où tu reviendras*, il imagine le Christ qui, à son retour, aurait envie, lui aussi, de poser des bombes. Les allusions sont nombreuses, car Octobre 1970 a radicalisé un discours d'insoumission porté par une conscience concrète des événements :

La nuit où tu nous reviendras
Amène aussi tes anges
Le système porte des coups bas
Aux esprits qui dérangent
La nuit où tu reviendras
Toi le sauveur du monde
Ne perds pas ton temps sur une croix
Viens faire sauter des bombes
La nuit où tu reviendras, 1978

Plusieurs chansons ont tenu le même discours sans toutefois traiter directement des mesures de guerre qui ont marqué cette période sombre de notre histoire. Il y a bien eu *Complainte à mon frère* de Jean Lapointe, qui a servi pour *Les ordres*, le film de Michel Brault. Nombre de chansons, également, ont parlé de la crise, nombreuses aussi sont celles qui l'ont débordée. Comme ce fut le cas avec Félix Leclerc, les chansons politiques vont déborder les Événements d'octobre 1970 pour s'inscrire dans une critique plus large de la société. Les Événements d'octobre auront enclenché, chez Félix, un processus de révolte qui, de l'insoumission à la violence, trouve dans la chanson une inscription sociale qui rappelle *Bozo-les-culottes*, dix ans plus tard.

J'ai un fils dépouillé
comme le fut son père
porteur d'eau, scieur de bois
locataire et chômeur
en son propre pays
L'alouette en colère, 1973

La honte des Événements d'octobre, Félix Leclerc l'aura partagée avec les jeunes d'alors. Ses chansons directement politiques — il a soixante ans et plus au moment de leur écriture — avaient fondé une nouvelle espérance en leur rappelant à une constante vigilance. Le Québec n'a pas de fusils, avait-il déclaré, il a la chanson: «On a fait des chansons comme d'autres des canons. Ici, on peut faire un pays avec des mots»[34]. Cette chanson, dont parle Félix Leclerc, fait-elle entendre le tic-tac d'une bombe dans les mains d'un sourd ?

Avant les événements d'Octobre, il est vrai, Félix disait autrement les choses; à sa manière, toutefois, il les a toujours dites: *Attends-moé ti-gars*, *Mac-Pherson*, *Le loup*, *Oh, mon maître*, *Les cinq millionnaires*, *Chanson du retraité*, *La danse la moins jolie*, *Contumace*. Chez Félix, c'était la manière et la soudaine intensité politique qui étonnaient. Fatigué de tant de passivité autour de lui, le chansonnier découvrait en même temps notre dépendance collective. Ses chansons ont quitté le « tendre parler des jours heureux » pour

devenir *L'alouette en colère*, *L'encan*, *My Neighbour Is Rich*, *Un soir de février*, *Les 100 000 façons de tuer un homme*, *Race de monde*, *Chant d'un patriote*, *Un an déjà*, *Le tour de l'Ile*, *Fatalité*.

> Je me suis attardé dans les sentiers parfumés de la poésie. Ce fut ma faiblesse, je pense. Mais c'était ma nature, aussi, c'était notre nature dans ce temps-là. Aujourd'hui, j'ai changé, parce que le monde a changé. Après la mort de Laporte et les événements d'Octobre 1970, après surtout qu'un pur étranger d'un autre pays ait eu le front d'envoyer son armée aux Québécois qui s'étaient révoltés, j'ai eu honte. Et j'ai écrit *L'Alouette en colère*, parce que je n'étais plus capable de me taire[35].

Félix a changé parce que sa conscience a eu une nouvelle prise sur la réalité. Bien avant, certes, elle existait et la présence du thème des rapports de force, dans ses premières chansons, en témoigne. Depuis Octobre 1970, il y a plus, il y a un choix qu'appuie une conscience directement politique de tous les instants et sur tous les plans : économique, social, politique et culturel.

Si, pour les membres du FLQ, la violence était moins intégrée à l'idéologie marxiste qu'à une vision tiers-mondiste, chez les chansonniers ou les groupes québécois (à l'exception de Paul Piché à ses débuts), leurs discours ne s'articulaient pas ainsi. Leur révolte est l'effet d'un débordement plutôt qu'un choix stratégique des moyens. De *Bozo-les-culottes* à *La maudite machine*, des rapports de force marqués par la violence et la répression se fondent sur une conscience sociale qui ne peut se réduire à la question nationale. Au-delà du nationalisme, c'est pour la justice humaine que l'on combat. Yvon Deschamps a eu là-dessus une position claire :

> Malheureusement nous avons, et en tant que citoyens, même ceux qui ne sont pas d'accord avec les événements, nous n'avons pas le droit de les juger. Ce sont nos frères qui ont réagi à leur façon devant une menace... la disparition d'une nation : le peuple québécois. Plusieurs d'entre eux sont encore incarcérés, même si en fait, ils ont droit à une libération... Nous n'avons pas le droit de fermer les yeux, nous n'avons pas le droit de les ignorer. Ils sont partie de nous-mêmes et ils l'ont prouvé[36].

La défense des prisonniers politiques

Depuis 1970, le chansonnier se sent concerné par les autres. L'autre n'est plus une idée, fut-elle généreuse ; l'autre, ce sont les exclus, les prisonniers politiques, ce sont aussi les travailleurs exploités. Déjà, en 1971, Jacques Michel soulevait ce problème politique des prisonniers politiques : « Je chante pour permettre de corriger ce que je considère une injustice sociale : des hommes sont en prison, et ils ont droit d'être libérés sous caution et de

se défendre. Nous tentons de leur en fournir les moyens »[37]. Plus largement, le problème était le suivant : faire admettre à Ottawa qu'il se trouvait encore des prisonniers politiques dans les prisons canadiennes.

En juin 1977, le Comité d'information des prisonniers politiques (CIPP) a organisé une manifestation axée sur la situation des prisonniers politiques, dits aussi prisonniers d'opinion, amorçant ainsi le lieu d'un débat sur les conditions d'une libération sociale et politique. En mars 1978, plus de quatre cents personnalités ont signé une pétition réclamant la libération des prisonniers politiques québécois, et parmi ces personnalités, près de trente-cinq artistes que la chanson concerne[38]. À l'automne 1979, le CIPP lance une campagne pour la libération de Paul Rose, admissible à une libération conditionnelle de jour depuis 1977 et admissible à une libération totale en décembre 1980. Pour ce Comité dont furent membres Gilles Vigneault et Raymond Lévesque, les prisonniers politiques québécois étaient devenus les symboles de l'oppression des Québécois. En avril 1980, le même Comité organise un spectacle bénéfice s'inscrivant dans le cadre d'une soirée de solidarité où paroles et chansons exprimaient leur appui et leur solidarité aux prisonniers politiques. Les représentants de la chanson étaient nombreux à se réunir autour de ce cri de liberté qu'était *Au nom de la justice et de l'histoire*[39].

La soirée politique de chansons et poèmes organisée pour commémorer le dixième anniversaire des Événements d'octobre s'était naturellement transformée en hommage à Paul Rose, à l'époque toujours incarcéré. Lors de cette soirée, plusieurs chansonniers étaient présents : Vigneault, Julien, Lévesque, Gauthier. Ils étaient là, avec d'autres poètes, dont Michel Garneau, pour marquer, entre autres choses, la résistance du peuple québécois et la persévérance de ceux et celles qui avaient et ont encore des idées de transformation nationale et sociale. Paul Rose avait même fait l'objet d'un projet de disque et deux chansons. Jacques Michel raconte :

> Le titre qu'on voulait donner au disque était Pierre Blais et Rose Laliberté. Pierre Blais est le nom que se donnait Paul Rose pendant les événements d'Octobre 1970. Le thème aurait été Pierre Blais à la recherche de la liberté. Ça donné une chanson dans laquelle Valiquette parle de « rose » : Je vois la vie en rose... Et pour moi, ça donné la chanson Rose Laliberté[40].

Les chansons politiques rappellent les événements et les hommes. Il y a des parentés inévitables : ainsi *Bozo-les-culottes* et Paul Rose. Les affinités entre les deux restent étonnamment précises. À l'été 1970, le maire de Percé voulait expulser tous les *hippies* qui se réunissaient dans la boîte à chansons *La maison du pêcheur*. C'est ainsi que la première auberge de jeunesse populaire au Québec, implantée par les jeunes dont Paul Rose, devient le symbole

d'une lutte nationale dont l'objectif immédiat est de permettre l'accès de Percé aux jeunes de la Gaspésie et du Québec. « La Gaspésie doit appartenir aux pêcheurs, aux gaspésiens, aux gens du peuple, pas aux riches touristes américains de passage », clamait Paul Rose[41]. L'appui des pêcheurs de Percé et des environs (pêche non touristique) enracine la lutte et lui donne sa dimension collective. Paul Rose est vite devenu le frère de *Bozo*:

Un jour quelqu'un lui avait dit
Qu'on l'exploitait dans son pays
Bozo-les culottes
Qu'les Anglais avaient les bonnes places
Et qu'ils lui riaient en pleine face
Bozo-les-culottes
(...)
Y'a volé de la dynamite
Dans un quartier plein d'hypocrites
Bozo-les-culottes
Y'a fait sauter un monument
À la mémoire des conquérants
Bozo-les-culottes
(...)
On l'a vite entré en dedans
On l'a oublié depuis ce temps
Bozo-les-culottes
Bozo-les-culottes, 1964

Jacques Audé, dans *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, note qu'au « chapitre des causes qui ont retenu l'attention des auteurs-compositeurs-interprètes, celle des prisonniers politiques remporte les honneurs haut la main avec près de 40% de toutes les représentations »[42]. Aubé a identifié les sept causes pour lesquelles les artistes (chanteurs, interprètes, monologuistes, comédiens, musiciens) ont offert gracieusement leurs services: les prisonniers politiques[43] (51,8%), le Parti québécois (12,7%), le référendum (7%), les oppositionnistes (2,5%), la fermeture des journaux (12,7%), les grèves (12,5%), les causes politico-humanitaires internationales (1,4%). Au niveau des groupes québécois[44] trente-quatre prestations ont été assurées à l'occasion des différents concerts bénéfices. Dix-neuf sont identifiées à la cause des prisonniers politiques. Octobre 70 aura été l'événement politique de la décennie pour la chanson dite militante. Ce qui peut expliquer la sympathie des artistes à l'endroit des prisonniers politiques.

La série des *Poèmes et chants de la résistance* demeure celle qui a incarné le mieux, au Québec, ce type de rassemblement directement politique. Elle a

permis aux artistes québécois de s'identifier aux luttes sociales, attendu que, jusque-là, on les avait identifiées à la cause nationale. La lutte pour les prisonniers politiques fut la plus constante des préoccupations. Cette lutte voulait rappeler aux gens que les artistes ne restent pas passifs devant la répression que subissent les prisonniers politiques.

D'OCTOBRE ET D'ESPÉRANCE

Que dit la chanson après 1970? Elle dit: méfiez-vous de ceux et celles qui veulent défendre le peuple, les traîtres circulent. La chanson québécoise est traversée par une phase d'opposition et de condamnation de la société de destruction gérée par les maîtres de la guerre. Ces chansons sont nées d'une opposition de gauche et se sont intéressées à l'injustice sociale, à la bêtise humaine, à la lutte des femmes, etc. Elles ont une prise directe sur l'actualité.

Pourtant, lors de la soirée du dixième anniversaire des Événements d'octobre 1970, la foule, sans aucun consensus possible, réagissait prudemment devant la possibilité apparente d'une inflation verbale. Le regard sur les événements était modifié. « A côté de moi, avait noté Lysiane Gagnon, un cégépien lance à sa blonde: "Hey, Ch... ils exagèrent, on dirait qu'ils parlent du Chili ou ben d'Haïti" »[45]. En effet, le risque d'un discours mystifiant est toujours présent. De tels rassemblements contiennent leur propre limite. Il reste qu'ils donnent souvent l'occasion aux chansons de descendre dans la rue, car chanter ensemble unifie. Ce qu'il s'agit de mobiliser, ce n'est pas la chanson elle-même, mais bien ceux et celles qui l'écoutent. « Ce qui est au pouvoir aujourd'hui, a déjà écrit Jean Daniel, ce ne sont pas nos idées, mais nos débats ».

En ce sens, les années 1960 ont correspondu à l'émergence et au développent du sentiment national. De 1970 à 1976, les Événements d'octobre et leurs retombées se serviront du nationalisme comme résistance. La chanson sera devenue une chanson d'opposition. Avec l'accession au pouvoir du Parti québécois en 1976, le nationalisme sera triomphant. Certains le regretteront. Les chansons l'ont répété: le Québec ne peut être traité autrement que comme un pays. L'après-référendum marquera l'époque de l'échec, de la désillusion et de l'amertume.

Après mai 1980 — l'échec du référendum — la fierté québécoise ne pouvait plus soutenir la chanson québécoise. Celle-ci, alors, ne peut plus se conjuguer sur un mode collectif. Le nationalisme recyclé des anciens espoirs a témoigné d'un vide culturel qui dans l'industrie du disque, correspondait à une impuissance qu'on associait à la crise de la chanson québécoise.

En réalité, la chanson ne se comporte pas autrement que la société dans laquelle elle évolue. Dès 1966, Lysiane Gagnon en était consciente: « La chanson québécoise est sans doute l'un des plus parfaits exemples des limites

que pose à l'expression artistique le système colonial »[46]. La chanson s'est-elle trop adressée à la puissance imaginative ? Si elle a permis une réelle prise de conscience collective, il est difficile de comprendre pourquoi elle n'a pas permis le changement dont elle a tant parlé.

Est-ce à dire que toute parole politique est désormais éteinte ? Absolument pas. Des paroles de refus existent toujours. Celles, par exemple, de Loco Locas qui a fait paraître et un CD et un livre du même nom : *Manifestif*. Éric Morneault, du journal *Le Soleil*, à l'approche du lancement de l'album, pose une question qui se veut davantage un constat : « Êtes-vous conscients qu'il y a exactement 30 ans, on vous aurait emprisonnés pour les propos indépendantistes que vous tenez sur ce disque ?[47] » La question, il y a quelques années, aurait-elle pu être posée aux membres du groupe French B dans les mêmes termes ? Le délit d'opinion est toujours une question d'interprétation, particulièrement de la part du pouvoir.

Une compilation musicale, sorte de manifeste musical de la relève engagée, vient de paraître : *Québec-libre ! Désunifiiez-vous !* Elle se veut un instrument de sensibilisation et de promotion de l'indépendance politique et culturelle du Québec. Les chansons, anciennes et nouvelles, qui se retrouvent sur le CD, se réapproprient le discours social et politique en réactualisant l'urgence d'un pays à construire pour qu'advienne une plus grande justice et une plus grande fraternité entre les êtres. Cette compilation est d'ailleurs dédiée à tous ceux qui se sont battus pour la liberté. Elle se veut une riposte face à la fameuse loi sur la clarté référendaire, le funeste « bill C-20 ». Elle se veut aussi un instrument de sensibilisation et de compréhension de la réalité politique québécoise actuelle.

Je sais !
Octobre dans mes veines
Le monde entier se soulève
Le pouvoir des existentiels
Nous en a fait voir de plus belle
Des personnes se rassemblent
Pour qu'on en ait la conscience
Octobre dans mes veines, Les Accros furieux

Tous les styles musicaux sont au rendez-vous : rock, chansonnier, rap, folklore, métal, style libre, rap métal, alternatif, etc. Retour aux années soixante-dix ? Les mêmes thèmes rebondissent à nouveau : langue, identité, pays, indépendance, exclusion sociale, injustice, abus de pouvoir, etc. Dans cette compilation, il y a une « responsabilité joyeuse » liée à l'affirmation d'un peuple et à la défense d'une langue qui lui donne tout son sens.

Toute cette relève, alternative ou pas, sait très bien que la question nationale n'est pas réglée et qu'il faut s'y mettre au plus tôt, si on ne veut pas rester médiocres. Certes, la critique est dure, mais vivifiante. Les jeunes ne veulent pas seulement que leurs aînés les écoutent (ce qui est déjà beaucoup), mais qu'ils embarquent dans leur projet pour que personne ne soit isolé dans l'affirmation d'une fierté nationale ouverte sur le monde. Cette relève a la même idée que Cervantes: « On ne peut être universel que si d'abord on est d'un coin de pays ». Exister et s'ouvrir: les deux conditions d'un pays réel.

Ce besoin de crier nous dit aussi que sans conscience, il n'y a pas de contre-pouvoir. Comment ne pas penser à ce qui s'est passé lors de la tenue du Sommet des Amériques. Il ne faudra pas oublier que des centaines de manifestants ont passé des jours en prison. Cette fin de semaine répressive n'est pas sans rappeler qu'elle a réuni à Québec les conditions d'un État policier où la police a emprisonné les gens sans raison et sans discernement. Pendant ce temps, le ministre de la justice, monsieur Serge Ménard, se félicitait, sans rougir, du « bon » comportement des policiers. Comme disait Vigneault: « Tu penses que je m'en aperçois pas... ».

J'prends la place
Parce que j'veux pas qu'mon peuple se fasse
Enculer au pied du mur
J'prends la place
Parce que j'veux pas qu'mon peuple se fasse
Dissoudre dans la saumure mur à mur.
J'prends la place, Loco Locas

Bref, l'espoir, toujours, se relaie !

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Alain Sylvain (pseudonyme de Gérard Bergeron), « La chanson québécoise: un phénomène politique ? », *Le Magazine Maclean*, février 1971, p. 19.

2. Fernand Robidoux, *Si ma chanson ...*, Montréal, Éditions Populaires, 1974, p. 118.

3. Cité par Jacques Guay, *Le Magazine Maclean*, décembre 1967, p. 33.

4. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1983, p. 273.

5. Cité par Benoît L'Herbier, *La chanson québécoise*, Éditions de l'Homme, 1974, p. 107.

6. Claude Léveillée, cité par Jacques Bertin, *Félix Leclerc, le roi heureux*, Paris, Arléa, 1987, p. 213.

7. Raymond Lévesque, *D'ici et d'ailleurs*, Montréal, Leméac, coll. « Mon pays, mes chansons », 1986, p. 152.

8. Fernand Robidoux, *op. cit.*, p. 118.

9. Chanson jamais enregistrée.

10. Cité par Jacques Bertin, *op. cit.*, p. 213.

11. *Ibid.*, p. 211.

12. Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Montréal, L'Étincelle, 1964, p. 99.

13. M.-F. Gélinas, *Le Magazine Maclean*, avril 1971, p. 60.

14. *Poèmes et chansons de la résistance*, Montréal, Éditions Robert Myre, 1969, 68 p.

15. *Le Président*

16. Louise Forestier, *La Presse*, 28 janvier 1971, p. F-7.

17. M. F. Gélinas, *op. cit.*, p. 60.

18. Rudel Tessier, *La Presse*, 28 janvier 1971, p. F-7

19. Gisèle Tremblay, *Le Devoir*, 11 mai 1973, p. 12.

20. Le gouvernement reconnaîtra plus tard, par exemple, qu'il avait, en 1970, détenu à tout la chanteuse Pauline Julien. Elle n'était pas la seule.

21. Quand Robin Philpot lui demande ce qui lui vient à l'esprit lorsqu'on mentionne Octobre 1970, elle répond, sans hésiter: « Les filles d'Octobre » qui ont permis que des femmes puissent être jurés au Québec. Ce qui n'avait jamais été le cas avant. (Octobre 1970, Document de la Société Saint-Jean-Baptiste, 2000)

22. Hélène Pelletier-Baillargeon, *Le Jour*, 21 juin 1975, supplément *Maintenant*, p. 3.

23. Raoul Duguay, « Lettre d'amour à toulmonde, Ô Kébek », *Le Devoir*, 14 novembre 1970, p. 92.

24. Pauline Julien, *Nous*, vol. 1, no. 5, octobre 1973, p. 16

25. François-Régis Barbry, *Passer l'hiver*, Paris, Centurion, 1978, p. 102.

26. Claude Léveillée, *La Presse*, 22 octobre 1970, p. F-2.

27. Raymond Lévesque, *La Presse*, 28 janvier 1971, p. F-7.

28. François-Régis Barbry, *op. cit.*, p. 101-102.

29. *Le Pays dans le pays*, chanson mise en musique par Lawrence Lepage, se retrouvera sur son deuxième microsillon *Enfin Lawrence Lepage*. Dans un livre-hommage qui lui est consacré, *Chapeau dur et cœur de pomme*, Lepage s'attribue, par erreur sûrement, les paroles de cette chanson. Est-ce la faute à l'éditeur ?

30. Il y a eu également la parution d'un texte, *Le Pays dans l'pays*, qui avait été mis en scène par Jean-Claude Germain dans le cadre de *Poèmes Chants de la résistance II* au Théâtre du Gesù en janvier 1971.

31. En France, « le groupe Octobre, fondé en 1930, travaillait dans l'anonymat. Se produisant surtout lors des manifestations populaires, il mettait en scène sur des canevas de l'auteur de *Paroles* des sujets qu'il puisait dans l'actualité la plus immédiate ». (Serge Dilaz, *La chanson française de contestation*, Paris, Seghers, 1973, p. 82).

32. Action-chanson était à l'origine des ateliers-débats sur les thèmes « Chanson de femme » et « Chanson et musique traditionnelle ». Cette expérience tentait de faire naître une conscience populaire par la défense des intérêts des travailleurs culturels et par une manière de socialisation de la chanson.

33. Josée Destrempe-Valiquette, *Poèmes et Chants de la résistance-3 : un langage musical populaire différent*, Mémoire de maîtrise, Université McGill, 1980, p. 10.

34. Félix Leclerc, *La Presse*, 30 décembre 1978, p. C-1.

35. Félix Leclerc, *La Presse*, 13 septembre 1975, p. D-4.

36. Yvon Deschamps, *Dossier Paul Rose*, Montréal, Éditions du CIPP, 1981, p. 190.

37. Jacques Michel, *La Presse*, 28 janvier 1971, p. F-6.

38. Voir pétition parue dans *Le Devoir*, 30 mars 1978, p. 12

39. Il existe un vidéo de cette soirée intitulé *Nous sommes tous des prisonniers politiques*, produit par Vidéographe de Montréal. Il complète le vidéo précédent : *Mémoire d'Octobre*.

40. Pascal Normand, *La chanson québécoise, miroir d'un peuple*, Montréal, France-Amérique, 1981, p. 119.

41. Dossier Paul Rose, Éditions du CIPP (Comité d'information sur les prisonniers politiques), 1981, p. 19.

42. Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Montréal, Triptyque, 1990, p. 73-74.

43. Sur les fiches individuelles des prestations chantées, selon Jacques Aubé déjà cité, on trouve une trentaine d'auteurs-compositeurs-interprètes et une douzaine de groupes québécois.

44. Deux personnes et plus.

45. Lysiane Gagnon, *La Presse*, 21 octobre 1980, p. A-12.

46. Lysiane Gagnon, « Pour la chanson », *Liberté*, vol. 8, no. 46, 1966, p. 37.

47. Éric Morneault, *Le Soleil*, 16 octobre 2000.