

« Les mouvements nationalitaire et contre-culturel à travers la chanson québécoise »

Michèle Le Risbé

Pour citer cet article :

Le Risbé, Michèle. 2000. «Les mouvements nationalitaire et contre-culturel à travers la chanson québécoise», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/le-risbe-3>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Le Risbé, Michèle. 2000. «Les mouvements nationalitaire et contre-culturel à travers la chanson québécoise», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3, p. 103-118.

Les mouvements nationalitaire et contre-culturel à travers la chanson québécoise

par Michèle Le Risbé

Les mouvements nationalitaire et contre-culturel sont, au Québec, en partie concomitants. Le premier, même s'il a débuté dans les années cinquante, a connu sa pleine expansion au cours des années soixante et soixante-dix. Quant au second, il apparaît à la fin des années soixante et s'étend jusqu'à la fin de la décennie suivante. Dans les années cinquante, le Québec, alors autarcique et isolé, commence à s'ouvrir sur le monde. À l'époque, le gouvernement duplessiste, au pouvoir depuis 1944 jusqu'en 1959, doit faire face à des oppositions multiples sur le plan politique, social et intellectuel. Cette contestation envers le pouvoir répressif trouvera écho dans la chanson québécoise à tendance nationaliste et contre-culturelle issue de la Révolution tranquille.

Il est intéressant d'observer un double phénomène au sein de la société québécoise. Simultanément s'opèrent une conscientisation plus évidente de la notion de pays ainsi qu'une ouverture sur l'extérieur, favorisant l'introduction de cultures et d'influences différentes à travers lesquelles un sentiment d'appartenance mondial et de solidarité naissent. Ce phénomène est particulier au Québec: d'un côté, le peuple revendique sa

liberté et une reconnaissance de son statut de pays, et, de l'autre côté, les individus s'affirment et se libèrent en s'opposant à l'autorité régnante. Pour résumer, le Québec est aux prises avec deux mouvements contestataires ayant pour originalité d'être portés par une seule et même voix: l'un tourné contre la culture et l'ethnie officielle, soit le Canada anglophone, l'autre, souhaitant la libération concrète, l'exploration d'un moi souverain, dirigé contre la culture dominante et le pouvoir officiel.

Dans le but de comprendre les caractéristiques de ces deux manifestations, elles seront abordées séparément. Tout d'abord, je tenterai d'explicitier, grâce à des apports théoriques, le mouvement nationalitaire ainsi que son illustration dans la chanson québécoise. Par la suite, une fois la notion de contre-culture éclaircie, je m'intéresserai à la manière dont elle s'exprime à travers la chanson. Enfin, la mise en relief de leurs parallèles et de leurs divergences permettra de mieux cerner ces deux mouvements qui ne sont pas indépendants l'un de l'autre, du moins au Québec. Pour ce faire, cette réflexion aura comme principal objet d'étude la chanson, véritable témoin d'une époque et d'un peuple: «Vous pouvez apprendre plus sur les gens en écoutant leurs chansons que de toute autre manière, car dans les chansons s'expriment toutes les espérances et toutes les blessures, toutes les colères, toutes les craintes, tous les besoins et toutes les aspirations.» (Copans, 1964, p. 9) Tout au long de cette étude, le terme «nationalitaire» sera préféré à «nationalisme». Il fut employé pour la première fois par le sociologue Anouar Abdel-Malek, pour qui «nationalisme» était d'une part revêtu d'une connotation péjorative, et d'autre part inadéquat pour qualifier le développement et l'édification du Tiers-Monde. Par la suite, explique Gaétan Rochon, «nationalitaire» a été repris pour désigner les phénomènes de contestations culturelles et linguistiques apparus dans les pays occidentaux industrialisés à partir des années soixante. Plus exactement, selon lui, le fait nationalitaire est «une revendication culturelle greffée sur une critique socio-économique, mettant en question la forme politique de l'État où il se développe»

(Rochon, 1979, p. 105). Les partisans de ce mouvement se réclament d'un passé leur appartenant et d'une identité collective dans lesquels ils puisent leur spécificité culturelle. Membres d'un groupe minoritaire, ils ont été opprimés et se sentent menacés dans leur existence actuelle. Le problème de la langue, dans certains cas, devient un enjeu primordial. En effet, au Québec, la langue et la culture dominante semblent asservissantes aux yeux d'une communauté qui se dit administrée et «matée» depuis près de trois cent ans et qui s'éveille à elle-même au cours d'une période de bouleversements communément appelée la «Révolution tranquille».

Des années 1930 aux années 1950, les chansons française et américaine dominent la scène québécoise. Progressivement, grâce à l'appui de fervents défenseurs de la culture québécoise, la chanson d'ici pénètre ce milieu musical étranger. Robert L'Herbier considère le Concours de la Chanson canadienne de 1957 comme l'événement inaugurant une nouvelle ère de la chanson au Québec. D'influence religieuse, elle devient une fresque sociale où l'on dénonce l'hypocrisie religieuse, l'injustice sociale, la répression sexuelle, l'antagonisme entre les riches et les pauvres ou entre les ouvriers et les patrons. En parallèle, s'exprime un désir d'affranchissement, de liberté totale qui suscite progressivement l'éveil d'une conscience identitaire. Dans ce contexte, explique Bruno Roy, les chansonniers «sont devenus, sans le vouloir, les porte-parole d'un pays qui aspire à son affirmation, à la liberté; ils sont devenus le témoin et la conscience d'une société aux prises avec ses énormes difficultés d'être» (1991, p. 212). À cette époque, la décolonisation et la désaliénation sont des thèmes récurrents de la chanson. Longtemps considérés passifs et inférieurs, les Canadiens-français sont désormais présentés comme des rebelles. C'est en particulier à travers des chansons comme «La Corriveau», où cette aliénation coloniale est dénoncée, qu'une nouvelle prise de conscience se manifeste. Cette chanson de

Gilles Vigneault raconte l'injuste procès d'une femme qui fut pendue pour un meurtre qu'elle n'avait pas commis:

C'était du temps que tout ce pays
 Était trahi envahi conquis
 L'Anglais vainqueur était maître et roi
 Était juge et faisait loi
 Le colonel et le gouverneur
 Et les témoins de ce grand malheur
 Ont prononcé même jugement
 Ont demandé même châtiment
 Dans les barreaux d'une cage en fer
 Mise vivante et pendue en l'air
 La Corriveau devait expier
 De faim de froid devait expirer
 («La Corriveau», G. Vigneault, 1966)

Au sujet de cette chanson, qu'elle a interprétée, Pauline Julien a déclaré: «“La Corriveau”, enfin, chronique d'un injuste procès, qui nous raconte comment mourut une femme du peuple au XVIIIe siècle, est pour moi la plus belle chanson consacrée au système colonial qui n'avait jamais été écrite.» (Calvet, 1974, p. 20) Ces paroles aux allures de propagande sont orchestrées sur une musique folklorique. Le folklore, lié à l'héritage collectif d'un pays, remet le Québécois en contact avec ses origines qui correspondent à la rudesse de la vie d'antan. «Le grand six pieds» de Claude Gauthier fait allusion à cette période difficile qui correspond à l'exploitation coloniale:

Je suis de nationalité canadienne-française
 Et ces billots j'les ai coupés
 À la sueur de mes deux pieds
 Dans la terre glaise,
 Et voulez-vous pas m'embêter
 Avec vos mesures à l'anglaise
 (Le grand six pieds, Claude Gauthier, 1960)

«Les Patriotes» de Claude Léveillée fait elle aussi allusion au passé auquel chaque peuple se ressource et se réfère. Au Québec, cette référence était la colonisation anglaise. C'est pourquoi l'on dénonce, sur un air folklorique, cette domination que l'on tente de vaincre. Plusieurs chansonniers craignent pour la survie du français et refusent l'assimilation à l'autre, l'Anglais. Telle est l'idée principale de «L'alouette en colère» de Félix Leclerc. Pauline Julien l'illustre clairement dans «Mommy», chanson dans laquelle une jeune Québécoise questionne sa mère pour savoir quel était son prénom en français. «Y diront rien» de Claude Dubois marque pour sa part une vive critique face à l'attitude passive des Québécois:

Le père de ton père
Y s'laissait faire
Y faisait semblant
Qu'y pouvait rien

Y faisait semblant
Qu'y pouvait rien
Comme une grenouille
Qui va pas loin

Mais tu diras rien
Tu t'laisseras faire
T'essayeras de croire
Qu'tu peux rien
(Claude Dubois, 1974)

Le temps présent se caractérise désormais par le refus de se soumettre. Une forme d'agressivité, même, se ressent à la fin de cette chanson qui coïncide avec un désir d'action et de rébellion:

Tant pis pour moé
Mais ça f'ra pas mal d'essayer
Comme des grenouilles
Changées en loups
Qui se lèvent debout

Cette nouvelle lutte engagée par les chansonniers pour la sauvegarde de la langue et la culture québécoises en péril, représente un grand défi. En 1966, Jean-Pierre Ferland chante en français devant un public exclusivement anglophone. D'autres le feront à leur tour. Chanter en français devient un acte de résistance. Avec «Gens du pays», Vigneault offre aux Québécois une chanson qui leur est familière et grâce à laquelle ils n'ont plus à recourir au «Happy Birthday» d'une autre culture. Ainsi, à la suite de Roy, il est aisé de constater qu'«avant de nous parler d'une libération nationale, la chanson nous a donc parlé d'une libération coloniale» (1991, p. 256).

Logiquement, la voix contestataire des chansonniers se lie à la lutte politique du Parti Québécois alors en pleine progression. Certains d'entre eux ne cachent pas leurs opinions politiques et participent même aux tournées de politiciens ou à des manifestations en faveur de l'indépendance du Québec. Une remarque de Félix Leclerc nous permet de dire que la caractéristique commune à la chanson québécoise et au discours du politique s'impose comme étant la notion de pays: «si mes chansons ressemblent au programme du P.Q., c'est peut-être parce que le P.Q. a un bon programme.» (Roy, p. 209) Concernant Octobre 1970, peu de chansonniers ont directement écrit sur le sujet. Dans *Québé-kiss*, Marie Savard met en parallèle les événements d'Octobre et ceux de 1837-1838. Pendant son emprisonnement, Pauline Julien écrit «Eille» qui fait explicitement allusion aux événements d'Octobre:

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
 (Pauline Julien, 1970)

Progressivement, les chansonniers affirment un tempérament québécois particulier qui se traduit en grande partie par la langue que Gaston Miron, poète engagé, considère comme le fondement de l'existence d'un peuple. L'utilisation du joul, considérée comme une libération, donne, pour la première fois, la parole à tous. L'émergence de cette langue populaire dans la chanson s'inscrit dans un courant plus général dont témoigne aussi la pièce de théâtre *Les Belles-Soeurs* de Michel Tremblay et le roman *Le Cassé* de Jacques Renaud. Fait d'émissions, de simplifications et truffé d'anglicismes, de sacres ou de barbarismes, ce langage devient un instrument de combat. Charlebois, entre autres, incarne cette nouvelle tendance. « Mon pays ce n'est pas un pays c'est un job », écrite par Réjean Ducharme, l'illustre parfaitement:

Ç'arrive à manufacture les deux yeux fermés ben durs!
 Les culottes pas zippées!
 En r'tard!
 Ça dit qu'ça fait un flat!
 Ou que l'char partait pas!
 Ça prend toute pour entrer sa carte de punch dans slot
 d'la clock!
 (Réjean Ducharme, Robert Charlebois)

Raoul Duguay, chansonnier prophète, prêche avec le Jazz Libre en faveur de l'affranchissement du Québec.

Skif. Ô KEBEK, c'est de s'assembler ensemble tous les KEBEKOIS, de manière à former une nation forte, belle et pacifique, une nation, un peuple qui renaît de ses cendres, « libre de tout esclavage », de toute sorte, un peuple qui ne pense plus à ce qu'il était, mais à ce qu'il veut être, un peuple qui est tout entier dans sa volonté de réaliser son histoire, un peuple libre, KEBEK, ô mon BÉBÉ.

Ce personnage emblématique, héritier du mouvement automatiste, chante, d'une manière insolite, le pays qu'il veut édifier et qui, pour ce faire, passe par l'affirmation de soi. Chaque Québécois est à ses yeux un libérateur du pays. Dans ce sens, l'expression de sa quête le situe, à quelques nuances près, à la fois dans les deux mouvements de l'époque.

Dans son ouvrage consacré à ce phénomène, Rochon tente d'expliquer la notion de contre-culture à travers le monde ainsi que sa manifestation au Québec. Pour cela, il se réfère à Théodore Roszak qui semble être le premier à employer l'expression dans son livre *Vers une contre-culture* (1969, p. 318). Dans cet essai, ce dernier définit la contre-culture comme un mouvement opposé à la culture institutionnelle, générant des conduites et des valeurs constituant une culture parallèle et antagoniste. Rochon, pour sa part, la désigne comme «un ensemble de normes, de valeurs, de principes, une forme d'organisation de la vie de la personne, d'une société (une culture) opposée à un système existant déjà et adversaire» (1979, p. 17). D'origine américaine, ce mouvement correspondrait au Québec à un renversement des valeurs d'une société alors en pleine mutation: Expo 67, montée du nationalisme, création de l'Université du Québec et fin du gouvernement répressif de Duplessis. C'est dans ce cadre-ci que la chanson québécoise prend son essor et devient le véritable espace culturel de la conscience collective: «Ce n'est pas un hasard si la chanson devint rapidement le mode d'expression privilégié d'un peuple qui n'avait aucune prise sur la réalité la plus déterminante: celle du pouvoir politique et économique qui était, globalement acculturé.» (Gagnon, 1966, p. 36) Comme la jeunesse américaine, la jeunesse québécoise remet en cause le pouvoir dominant et propose de nouvelles valeurs: le retour à la nature, la libération sexuelle, le pacifisme et l'usage de drogues. *Le Refus global*, publié en 1948, marque le début de cette vague contestataire et précède l'essor de la chanson. Ce manifeste dénonce la mainmise du clergé et de l'État sur les créations artistiques. Les

années soixante, avec la montée du nationalisme et l'ouverture du Québec sur le monde, sont témoins de l'introduction des idéaux contre-culturels sur le sol québécois. Ce phénomène se poursuit durant les années soixante-dix qui peuvent être considérées comme la période florissante du mouvement et de ses chefs de file comme, entre autres, Raoul Duguay et les Séguin. L'entrée de musiques et de cultures étrangères grâce à l'Expo 67, se traduisant par un mélange de folksong, de folklore et de rythmes hindous, entraîne l'invention d'une musique proprement québécoise. Les chansons de Charlebois et leurs messages violents sur fond de musique rock, invitent, dès «Lindberg», aux voyages.

Alors chu'parti sur
 Québec Air, Transworld, Northeast, Eastern, Western
 Pi Pan American!
 Mais ché pu
 Où chu rendu
 (Claude Péloquin, Robert Charlebois)

On assiste à deux types de déplacement : un déplacement vers le sud, Rio, la Californie, sur un air exotique, et un voyage intérieur, un *trip* auquel invitent les drogues. La dope est évoquée de manière explicite:

Entre deux joints,
 On pourrait faire que'que chose
 Entre deux joints
 On pourrait s'grouiller le cul
 («Entr' deux joints», Pierre Bourgault, Robert Charlebois,
 1973)

La drogue semble être un moyen d'accéder à un niveau supérieur de connaissance. La musique, explique Rochon, «dans certains cas aide à créer un milieu favorisant la quête de l'extase» (1979, p. 29). En parallèle, un grand intérêt est porté aux religions orientales et à ses valeurs purificatrices. Dans la chanson québécoise, cela s'illustre par l'utilisation de nouveaux

instruments de musique comme les tablas et par des paroles célébrant la sagesse et la pureté des philosophies de l'Orient. «Harmonium» incarne ce courant mystique, notamment avec l'album *l'Heptade* dont les chansons correspondent aux sept niveaux de conscience du bouddhisme tibétain.

De nombreux groupes définissent la révolution comme la somme des libérations individuelles. La libération langagière en est une forme, à l'image des paroles automatistes de «Trop belle pour mourir», écrite par Claude Gauvreau, l'un des pionniers du mouvement automatiste:

Elle a étranglé le bedeau
 Boubionne sous la dictée
 Ocelot coco cautérisé
 Diamantil à feuillure
 Ses bras sont un serpent à sang chaud
 Zoutépaudévafe
 Zoutépaudévafe
 Zoutépaudévafe
 Zoutépaudévafe
 Sig aligne a tu you zu
 Signe aligne a ti zaille-zi

«Écho» de Raoul Duguay est une performance vocale également automatiste bâtie sur une énumération de sons et de tonalités variés visant à une libération totale du langage et de l'individu.

Les communes, plus volontiers de type rural, sont un autre courant de la contre-culture. En marge de la société officielle, ces micro-sociétés s'organisent et vivent selon des modèles précis : l'écologie, l'abolition du vedettariat et le partage qui est le principe premier. Les Séguin sont les représentants exemplaires de ce nouveau type d'existence:

Derrière chez moi, il y a une forêt
 Dans la forêt, il y a une biche
 Mais je ne la blesse point
 Il y a aussi une rose

Mais je ne la cueille point
 Mais je lui donne mes soins
 («Chanson de Pierre», les Séguins, 1974)

Ce retour aux racines a lieu tant au niveau des paroles que de la musique avec un folksong qui intègre tout ce qui touche au folklore. Parallèlement, certains groupes lancent un appel à une plus grande conscientisation face au problème de l'environnement. Ceci inclut une remise en cause plus globale de la société de consommation et la piètre de qualité de vie qu'elle entraîne. La ville et la pollution sont présentées comme les principaux maux des sociétés industrialisées:

De Blanc Sablon à Port-Cartier
 Jusqu'au Labrador
 Des dragons de fer et d'acier
 Ravagent nos forêts
 On inonde un quart du royaume
 Allez voir pourquoi

Plus que la ville, le nucléaire est la cible des artistes qui critiquent vivement le progrès technique. Leurs chansons s'opposent à la violence de la société. À l'image de «La parôle» de Raoul Duguay, elles dénotent l'aspiration à une vie plus naturelle regorgeant d'amour:

Ne plus braquer de fusils dedans nôs yeux
 Ne plus avôir la bôuche cômme un canôn
 Faire l'amour nus sur les champs de bataille
 Tômber de tendresse dans un champ de pômmes
 (R. Duguay, 1976)

De nombreuses autres critiques suivront, comme dans les chansons de l'opéra-rock *Starmania* où la ville est décrite comme le symbole de la robotisation de l'existence et de la néantisation de l'individu.

D'après ce que nous avons vu, le fait nationalitaire et le mouvement contre-culturel sont deux manifestations différentes.

Néanmoins, l'entrelacement occasionnel des éléments mystique, philosophique et politique produit une certaine confusion quant à la définition et l'expression de la contre-culture au Québec. Il est intéressant d'observer des liens précis entre eux, au point que l'autonomie de l'un vis-à-vis de l'autre ne soit pas toujours évidente. Les deux tentent de se définir par opposition à toute forme d'impérialisme, contestent les rapports de domination et expriment un courant libérateur. De plus, la lutte écologique, engagée par les chansonniers contre-culturels, est l'autre versant des conditions d'existence du territoire d'un point de vue nationalitaire. Également, ainsi que l'explique Roy, «avec la contre-culture, la révolte prendra sur elle de défendre des valeurs fondamentales, dont la plus précieuse peut-être: la liberté» (1991, p. 264). En effet, le fait nationalitaire promeut la liberté d'un peuple, d'un pays; la contre-culture, elle, est en quête d'une liberté individuelle. À première vue, leurs objectifs respectifs paraissent indépendants. Toutefois, certaines chansons mêlent les deux quêtes en une seule, ou plutôt rendent la frontière très perméable. Les pays extérieur et intérieur se juxtaposent. Prenons par exemple deux chansons de Raoul Duguay, «Fait à la main» et «Nôtre pays»:

Le pays est fait à la main
 Les forêts de noms et prénoms
 que pôrtent les habitants du fleuve
 sônt les couplets et refrains de cette chanson
 (R. Duguay, 1971)

Nôtre pays est en dedans
 Un soleil blanc dans nôtre sang
 La chair et tous les ôs de la terre des ancêtres
 Un pays de mônde heureux
 Qui se regarde dans les yeux
 (R. Duguay, 1977)

Plus précisément, la quête du pays chez Raoul Duguay aurait lieu à travers la libération individuelle, à l'intérieur de soi: «le plus grand pays de l'homme; c'est l'homme lui-même et [...]

c'est dans cette direction-là qu'il faut faire notre souveraineté.» Ce personnage s'inscrit avant tout dans le mouvement contre-culturel, mais il ne peut porter cette seule étiquette. Ses multiples références à un «KÉBÉK» souverain nous obligent à tenir compte de ses idéaux nationalitaires: «j'habite mon corps et mon corps est mon pays.» Bien que ces deux mouvements soient proches, leurs objectifs finals respectifs sont incompatibles. Comme l'explique Rochon, la contre-culture, «nie l'État et la patrie alors que la poussée de libération collective vise précisément à créer une patrie et un État» (1979, p. 116). Grâce aux différentes notions abordées au cours de cette étude, particulièrement au sujet de l'ambiguïté de la parfaite autonomie de ces deux mouvements, nous pouvons dire que la contre-culture au Québec est coincée entre une libération personnelle et un engagement social collectif.

La chanson québécoise est sans aucun doute l'écho des mouvements nationalitaire et contre-culturel. Même si leurs durées ne coïncident pas tout à fait, ils connaissent leurs années florissantes au cours des années soixante-dix. C'est peut-être une raison pour laquelle, tout en étant différents, ils présentent des similitudes. Le rôle des médias et de l'industrie du disque peut également avoir une influence. Pour des raisons principalement économiques, un chanteur recevra l'étiquette de musicien nationaliste ou psychédélique, sans que ce dernier se soit exprimé à ce propos. Jacques Julien l'explique dans son ouvrage consacré à Robert Charlebois. Se remémorant le contexte agité de la fin de la Révolution tranquille, il constate que «les faits et gestes de toute personne en vue sont susceptibles d'une interprétation politique» (Julien, 1987, p. 141-142), comme ils pourraient tout aussi bien être considérés contre-culturels. Voilà pourquoi ces phénomènes sont à envisager avec précaution. Leur concomitance apparaît comme un atout mais représente pourtant leur plus grande difficulté. Rochon le démontre clairement quand il déclare que la contre-culture «exalte le Moi, combat cet Autre qu'est la culture bourgeoise et hésite quant au Nous nationalitaire en gestation.» (1979, p. 117)

Ces deux mouvements marquant la fin de Révolution tranquille sont d'une ampleur impressionnante, et l'étudier par le biais de la chanson est pertinent. Cependant, la production musicale étant riche au cours de cette période, il n'est pas toujours aisé de choisir les chansons illustrant ces phénomènes de la manière la plus précise possible. De plus, la frontière entre les deux n'est pas toujours claire, et l'impuissance de l'artiste face à la diffusion de ses chansons renforce cette ambiguïté. Les médias et la radio utilisent les chansons selon un modèle précis voué d'abord au succès économique, tout comme l'image de l'interprète qu'ils façonnent selon leurs intérêts; ils jouent dans ce cas le jeu de la culture dominante. C'est en ce sens que Duguay parle de sa conception de la chanson et de son utilisation:

[...] c'est vrai que selon la structure de la chanson actuelle, les tounes sont faites pour passer entre deux annonces à la radio... Moi, je veux ramener le monde à réapprendre à se concentrer plus longtemps, à faire leur part comme je fais la mienne, et à se rejoindre ainsi dans un véritable élan de participation [...]. Je crois que chanter est un geste politique. Agir sur l'inconscient collectif à coups de décibels, c'est de l'impérialisme.

Bibliographie

Calvet, Louis-Jean (1974) *Pauline Julien*. Montréal: Seghers

Gagnon, Lysiane (1966) *Liberté*. juillet-août, no 46, p. 36.

Julien, Jacques (1987) *Robert Charlebois l'enjeu d'«Ordinaire»*. Montréal: Tryptique, 199 p.

Renaud, Jacques (1960) *Le Cassé*. Montréal: L'Hexagone, 187 p.

Rochon, Gaétan (1979) *Politique et contre-culture*. Québec: HMH, 211 p.

Roszak, Théodore (1969) *Vers une contre-culture*. Paris: éditions Stock, 318 p.

Roy, Bruno (1991) *Pouvoir chanter.*, Montréal: VLB éditeur, 452 p.

Steinbeck, John dans Copans, Sim (1964) *Chansons de revendication: reflet de l'histoire américaine*. Paris: Lettres Modernes, 117 p.

Tremblay, Michel (1972) *Les Belles-Sœurs*. Montréal: Leméac, 156 p.

Chansons

«La Corriveau», chanson écrite par Gilles Vigneault, 1966, *Pouvoir Chanter*, p. 221-222

«Le grand six pieds», chanson écrite par Claude Gauthier, 1960, *Pouvoir chanter*, p. 177.

«Y diront rien», Claude Dubois, 1974, *Pouvoir chanter*, p. 223.

«Eille», Pauline Julien, 1970, *Pouvoir chanter*, p. 242.

«Mon pays ce n'est pas un pays c'est un job», paroles de Réjean Ducharme et musique de Robert Charlebois.