

LA NARRATION COLLECTIVE CHEZ LES COWBOYS FRINGANTS

Représentations sociales et mise en scène de soi

JONATHAN-OLIVIER MERLO
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA

Abstract – From the very beginning, the Cowboys Fringants, among the greatest exponents of Quebec folk-rock of the last twenty years, have composed songs that reflect their social and geographical environment. Particularly prolific in their musical production, the band appears to be very tied to its community of origin, as evidenced by the numerous topics dealt with relating to Quebec, its territories, and its language. The abundant corpus of songs composed over the years therefore allows for exploration of the contribution of the band to both social representations of the Franco-Quebec community and co-construction of the sense of belonging to the latter.

After a presentation of the historical and sociolinguistic context of the sole province in Canada with a majority francophone population, followed by brief methodological notes relating to the treatment of the corpus – which includes all the albums published until 2021 – the study will focus on the places and the protagonists described by the group. The sociocultural snapshot created therein will therefore allow investigation and reflection on the collective identity thus (self) represented, to understand how this narrative allows the band to actively participate in the co-construction of the social representations of Quebecers.

Keywords: Quebec; Cowboys Fringants; social representations; sociolinguistics; rock folk music.

1. Introduction

Cet article est une reprise, partielle et remaniée, d'un travail précédemment publié (Tabusi, Merlo 2020). Profitant d'une mise à jour du corpus grâce à de nouvelles données non disponibles au moment de la publication de la première version, on s'est recentré ici sur les modalités de co-construction des représentations sociales qui traduisent l'activité de (ré)élaboration constante de l'image qu'une communauté sociale a d'elle-même.

Groupe rock-folk phare de la scène québécoise de langue française des vingt dernières années, les CF écrivent et interprètent depuis leurs débuts des chansons mettant en scène l'environnement socioculturel qui les entoure. Particulièrement prolifique, la formation apparaît fortement liée à la communauté dont elle est issue et dans laquelle elle évolue, comme en témoignent les très nombreuses références aux territoires – géographiques et sociaux, réels ou imaginés – de l'univers québécois ainsi qu'aux protagonistes qui les peuplent. La production pléthorique de chansons accumulées au fil des ans nous offre ainsi un abondant corpus qui permet de s'interroger sur la narration proposée et sur la contribution du groupe à la co-construction du sens d'appartenance à la communauté franco-québécoise et de l'imaginaire collectif de celle-ci.

Après une brève mise en contexte historique du Québec, tant du point de vue spatial que sociolinguistique, suivie d'une brève présentation de l'approche méthodologique adoptée pour le traitement du corpus – qui embrasse toute la production du groupe jusqu'au dernier album sorti en 2021 – on s'est arrêté sur les lieux et les personnages représentés par le groupe. Chanson après chanson, les Cowboys Fringants ont fixé un

territoire et des paysages peuplés d'hommes et de femmes aux destins plus souvent subis que maîtrisés. La fresque sociale qui se dégage de leur œuvre constitue donc un matériel précieux pour dessiner l'identité collective ainsi (auto)représentée, afin d'en dégager les éléments saillants et les contours.

2. Raconter le Québec: tracer les contours d'une narration collective

2.1. Le contexte

Il ne fait pas de doute que le français constitue l'un des traits distinctifs du Québec au sein d'un espace nord-américain – Canada et Etats-Unis – largement dominé par la langue anglaise, au point que la langue peut être considérée comme l'un des fondements par excellence de l'identité québécoise (Bouchard 2002, pp. 40-41), aussi bien du point de vue linguistique, par opposition au contexte anglophone environnant, que discursif (on reprend la distinction de Charaudeau 2001, pp. 342-343) tant la relation à la langue française caractérise toute l'histoire du Québec.

Lorsqu'à la suite de la Guerre de Sept Ans, en 1763, Louis XVI cède la plus grande partie de la Nouvelle France à la Couronne britannique, les colons français entament une longue période d'isolement qui, même si partiellement rompue autour de la moitié du XIX^e siècle, ne prendra réellement fin qu'à l'orée des années soixante du XX^e siècle – on renvoie à Plourde (2008) pour un aperçu historique. En effet, cette séparation entre le Québec et la France est accompagnée, dans les décennies qui suivent, de deux événements sociopolitiques internationaux aux conséquences majeures pour les populations francophones. Tout d'abord, l'indépendance des Etats-Unis génère une importante migration de populations anglophones loyalistes vers le Nord pour impacter démographiquement, économiquement et linguistiquement la ville de Montréal et les Cantons de l'Est, provoquant un repli des francophones vers les campagnes jusqu'à la fin du XIX^e siècle – quand les Franco-Canadiens retournent vers la ville pour former le nouveau sous-prolétariat urbain de la révolution industrielle naissante. Ensuite, la Révolution qui éclate en France contribue à éloigner les usages langagiers de la Nouvelle France, hérités de l'Ancien Régime, du nouveau modèle linguistique qui s'affirme à Paris à la suite de la prise du pouvoir par la bourgeoisie urbaine.

Progressivement, et de plus en plus au cours du XX^e siècle, les francophones s'interrogent quant à leur avenir en tant que communauté dont la langue forme le trait distinctif par excellence. Cette réflexion culmine à partir de la "Révolution Tranquille" dans les années 60, avec l'affirmation d'une société québécoise qui se revendique à la fois moderne et d'expression française, plus de 4 Québécois sur 5 étant francophones. Cela conduit la société à s'interroger sur ses propres usages langagiers et sur la définition d'un français québécois standard, attestant de la sorte l'existence d'une insécurité linguistique qui est entretenue par une double sujétion linguistique, vis-à-vis de l'anglais d'une part et du français hexagonal perçu comme plus prestigieux d'autre part (Bouchard 2012; Laurendeau 2007).

L'effort législatif constant entretenu par les gouvernements successifs au cours des soixante dernières années, en particulier avec l'adoption de la Loi 101, ou Charte de la Langue française en 1977, a imposé le français comme langue privilégiée de l'espace social – langue du travail, de l'éducation, des services publics ou encore du commerce. Dans ce cadre, l'intégration linguistique des nouveaux migrants, qui tendent

majoritairement à devenir anglophones, apparaît très vite comme un enjeu vital pour assurer le futur de la langue française sur le long terme: ce n'est d'ailleurs pas un hasard si depuis un demi-siècle, le Québec est la seule Province à avoir revendiqué et obtenu du pouvoir fédéral une autonomie presque complète en matière de gestion et de sélection de l'immigration, grâce à l'engagement continu de tous les gouvernements successifs et de toute couleur, pour garantir "la pérennité du fait français" (Gouv. Québec 1990, pp. 12-15; Anctil 2005, pp. 48-49; Paquet 2019, pp. 4-5).

A partir de la Révolution Tranquille, cette prise de conscience contribue à faire émerger un nouveau sentiment identitaire: l'identité franco-canadienne traditionnelle, marquée par la résilience et la religion catholique, et partagée par l'ensemble des communautés francophones à travers le Canada, cède peu à peu face à une nouvelle identité nationale québécoise ou franco-québécoise (Cardinal 1994; Beauchemin 2011; Saint-Jacques 2019). Conséquemment, les Franco-canadiens s'effacent progressivement au profit non seulement des Québécois, mais aussi des Franco-ontariens, des Acadiens, ou encore des Canadiens français de Nouvelle Ecosse, tous ces "francophones construits par le Québec comme 'autres'" comme l'a souligné l'écrivain Yves Beauchemin (cité dans Heller 2007, p. 45).

Au sein de la société québécoise, l'émergence d'une nouvelle identité nationale se traduit par un processus mouvant et dynamique qui se poursuit encore aujourd'hui et dont on trouve de nombreuses traces dans la chanson (Perron 2009) et d'autres formes d'expression artistiques comme le cinéma ou la littérature. Corollaire de cet effort de définition d'une identité nationale québécoise d'expression française, le caractère ethnociste qui imprègne le mouvement souverainiste jusque dans les années 1990 – en son temps dénoncé par l'écrivain polémiste montréalais anglophone Mordecai Richler – témoigne toute la difficulté à définir un "nous" inclusif québécois, non plus limité aux "Québécois de souche" mais également ouvert aux Québécois anglophones, aux Québécois issus d'immigrations plus récentes (Beauchemin 2011, pp. 157-158) ou encore aux membres des Premières Nations. D'autant qu'une approche inclusive du point de vue identitaire est déjà présente dans la métropole montréalaise, dans laquelle cohabitent "l'affirmation d'une culture montréalaise d'ensemble et la réaffirmation, au sein de l'espace montréalais, de cultures d'héritage canadien-français, canadien-anglais, juif, italien ou autre" (Létourneau 2005, p. 20).

Il est d'ailleurs intéressant de noter que "Québécois de souche", expression qui signifie d'ascendance française ou descendant des premiers colons, est également le titre de la seule chanson des CF à employer jusqu'à la caricature le "joual", langue des classes populaires urbaines francophones et caractérisée notamment par un grand nombre d'emprunts à l'anglais. Le choix de la langue même permet donc, au-delà de tout message, de souligner le paradoxe résultant d'une recherche de l'identité à travers le prisme exclusif de l'ethnicité.

2.2. Langue et représentations sociales: le groupe et la communauté

Les Cowboys Fringants (désormais CF) sont dès leurs débuts dans les années 1990 un groupe engagé, au même titre que des groupes comme Vilain Pingouin ou Les Colocs, et dans la lignée d'une tradition que Roy (2005, p. 162) fait remonter à La Bolduc, auteure et chanteuse gaspésienne qui narrait le quotidien des milieux populaires durant la Grande Dépression. Parallèlement à sa production artistique, le groupe est également en première

ligne pour la défense de l’environnement, à travers un travail de sensibilisation principalement axé sur le territoire du Québec.¹ Les CF rencontrent depuis vingt-cinq ans un incontestable succès non seulement au Québec, mais également en Belgique, en France et en Suisse.

Ce succès au-delà de l’Atlantique était loin d’être acquis car la langue employée par le groupe dans ses chansons est, comme celle de La Bolduc déjà citée, une langue qui n’est neutre ni diatopiquement ni diaphasiquement. En effet, les CF donnent voix à des personnages qui s’expriment dans tous les registres d’un français souvent populaire et toujours québécois. En cela, le groupe s’insère parfaitement dans le paysage musical québécois du tournant des années 2000, dans lequel la québecité se reflète aussi bien dans les thèmes traités – inhérents aux réalités sociales et politiques de la Province – que dans la langue utilisée, la conjugaison de ces deux aspects permettant de mieux décrire les réalités propres à la société franco-québécoise (Piroth 2022, p. 155).

Différemment de la génération précédente qui a connu les débats entourant l’adoption de la Loi 101, chez les CF, ce rapport à la langue apparaît somme toute assez serein et détaché, même s’il est rarement explicité dans les textes. Cette distance apparente n’est cependant pas synonyme d’indifférence face aux complexités de la réalité sociolinguistique, comme l’illustre *Québécois de souche*, l’une des rares chansons à évoquer de façon directe – et humoristique – le thème de la qualité de la langue au Québec:

Je suis un Québécois de souche
Ma loi 101 faut pas qu’tu y touches
C’est pas que j’sais pas ben parler
Mais chu un colon anglicisé (*Québécois de souche*)

En cela, le groupe se démarque de nombreux autres artistes qui communiquent plus activement sur ce thème, récurrent depuis les années 1960 (*Langage-toi* des Loco Locass), ou qui l’évoquent au fil de leurs textes:

J’m contredis, j’suis éduqué, mais j’ai pas pris le temps d’étudier
J’utilise beaucoup trop d’anglicismes sur le régulier
Tu veux qu’ton fils devienne un médecin ou un ingénieur?
Y arrive quoi si ton fils aime le dessin, fait plein d’erreurs? (Koriass, *Enfants de l’asphalte*)

Que les CF aient opté pour chanter dans un français plus ou moins formel ou familier mais parfaitement représentatif de leur communauté linguistique d’appartenance – que l’on entend comme communauté de normes socialement partagées au sens de Labov – permet d’exploiter celle-ci pour tenter de faire émerger les processus de (ré)élaboration constante des représentations sociales, ces dernières devant être considérées comme “forme de connaissance socialement élaborée et partagée ayant une visée pratique et concourant à la construction d’une réalité commune à un ensemble social” (Jodelet 1989, p. 36).

En effet, à travers les différents protagonistes qui peuplent les chansons et les lieux leur servant de décors, il est possible d’accéder à l’imaginaire collectif préconstitué qui a nourri l’inspiration des CF, imaginaire composé notamment de stéréotypes ou de pré-

¹ En témoignent la création en 2006 de la *Fondation Cowboys Fringants* qui diffuse le concept des tournées vertes du groupe, multiplie les activités auprès des écoles, et participe au projet de ceinture verte pour la région écologique du Grand Montréal (Fondation David Suzuki et Nature-Action Québec 2012), ou encore les contributions scientifiques à travers les travaux de Jérôme Dupras, à la fois bassiste du groupe et chercheur universitaire en géographie à l’UQO (à titre d’exemple, Connelly *et al.* 2016).

élaborés collectifs qui sont, à l'instar des croyances, des formes d'assentiment individuels ou collectifs modelés par l'environnement et les normes culturelles du groupe (Petitjean 2010, pp. 295-296). Car dans notre perspective, il est possible de remonter à cet imaginaire à travers les œuvres québécoises, tant littéraires que cinématographiques, qui parfois peuvent jouer un rôle indéniable dans la circulation, la mise à jour constante et la reformulation des représentations sociales, dans une dynamique de co-construction sociale de la définition d'un "nous" collectif propre à la communauté québécoise.

En effet, les représentations doivent se concevoir comme sociales dans une double perspective: d'abord parce qu'elles résultent de processus dynamiques et interactionnels de co-construction de sens, mais également parce qu'elles forment un ensemble de croyances diffuses à l'intérieur du groupe. Par conséquent, on suit Gajo (2000, pp. 40-42) quand celui-ci souligne le fait que les représentations sont par nature à la fois des co-constructions et des pré-constructions. Or, l'activité de co-construction se conçoit aisément si l'on considère que l'activité d'élaboration et de réception de textes qui sont écrits (Maingueneau 1996, p. 49) avant d'être interprétés obéit à des impératifs de l'ordre de l'interactionnel, et c'est bien cette relation dialogale qui permet de poser l'existence d'un imaginaire collectif et préconstitué ou, pour reprendre Bakhtine, d'un horizon spatial et temporaire commun aux CF et à leur auditoire.

2.3. Questionnements, corpus et méthodologie

La réflexion qui a alimenté ce travail tire parti de la relation dialogale que l'on vient de mettre en évidence et tente de tracer le cadre discursif déterminant la narration collective qui se dessine au fur et à mesure qu'augmente le répertoire du groupe: quels sont les paysages géographiques, sociaux, humains, évoqués dans les chansons? Et quels en sont les protagonistes, c'est-à-dire quelles sont les composantes de la société qui se retrouvent dans le portrait collectif ainsi esquissé ou qui, en revanche, s'en trouvent exclues?

Comme anticipé ci-avant, on a fait le choix de prendre en compte la totalité du répertoire du groupe, soit plus de cent soixante chansons contenues dans les douze albums parus entre 1997 et 2021. Sur ce total, on en a retenu plus d'un tiers – 66 exactement – qui présentent un intérêt particulier en ce qu'elles font allusion à un thème de société au sens large – tels les liens familiaux, la société de consommation, l'alcoolisme ou encore l'environnement – ou permettent une quelconque géolocalisation du contexte dans lequel se déroule le récit.

S'il a été envisagé lors de la phase exploratoire de tenter une analyse quantitative, les caractéristiques du corpus² nous ont vite convaincu d'opter pour une approche qualitative. Toutefois, cette première tentative d'exploiter le corpus a permis de poser d'emblée quelques observations et de procéder à une subdivision temporelle de l'œuvre des CF.

En effet, les textes du corpus ont été regroupés par périodes, afin d'identifier une éventuelle évolution au cours du temps des formes et contenus de la narration ainsi que du rapport à l'espace. Le séquençage, en 4 phases distinctes, a été effectué en considérant à la

² Une tentative d'analyse du corpus a été faite en utilisant le logiciel libre *Anatext*, mis au point par Olivier Kraif à l'Université de Grenoble Alpes. Cette approche quantitative a très vite été abandonnée à cause d'une part de la nature des textes utilisés, les mécanismes de pluri-répétition caractéristiques des refrains faussant la fréquence réelle des occurrences, et d'autre part de l'utilisation abondante d'un registre informel ou familier en français québécois, inconnu du logiciel, et qui a généré d'innombrables problèmes de lemmatisation et de catégorisation grammaticale totalement aléatoires. Pour une illustration concrète de ces difficultés, on renvoie à Tabusi, Merlo (2020, p. 49).

fois les thématiques abordées dans les chansons et la nécessité d’avoir 4 sous-corpus relativement homogène du point de vue du nombre des chansons, même si la troisième période présente davantage de textes exploitables pour notre étude. Au total, on a donc retenu 23 chansons extraites des albums de 1997 à 2000, 23 chansons de ceux de 2002 et 2004, 34 chansons allant de 2008 à 2015 et enfin 19 chansons pour les deux derniers albums de 2019 et 2021.

A l’analyse discursive s’est enfin ajoutée, chaque fois que cela a paru judicieux, une mise en perspective par croisement du regard des CF avec celui de réalisateurs cinématographiques ou d’auteurs d’œuvres littéraires québécois, classiques ou contemporains. On a déjà souligné la relation de co-construction des représentations sociales entre le groupe et le corps social dans son ensemble. Or, la littérature et le cinéma participent d’une dynamique similaire en ce que les auteurs et réalisateurs, à travers la création et la diffusion de leurs œuvres, contribuent à nourrir et à renouveler constamment l’imaginaire collectif auquel s’abreuvent à leur tour les CF.

3. Représentations du “nous”, ou l’imaginaire social des Cowboys Fringants

3.1. Les lieux des CF

La relation que le groupe entretient avec le territoire est pour ainsi dire symbiotique: en effet, si la subdivision temporelle n’a guère donné d’enseignements du point de vue thématique, celle-ci s’est avérée plus utile quant aux horizons géographiques du groupe. D’ailleurs, avant même d’entreprendre une lecture des textes de leurs chansons, les deux albums *Nos forêts chantées* (2017) et *Le Saint-Laurent chanté* (2019), conçus et réalisés par les CF et dont les textes ont été réalisés par des écoliers et mis en musique par de nombreux artistes québécois, disent bien l’ancrage géographique de leur engagement. De manière plus générale cependant, on constate que dès l’origine, les textes du groupe se nourrissent de lieux, de paysages et de territoires, parfois réels, parfois fantasmés, mais qui très souvent contribuent à dépeindre le Québec contemporain.

La première version de ce travail proposait une tentative de cartographie du “territoire” des CF ne couvrant que la période 1997-2015 et que l’on avait divisé en trois phases distinctes: on a ajouté ici à cette subdivision une quatrième période qui inclut les deux derniers albums de 2019 et 2021. A propos de cette démarche, on signalait notamment l’impossibilité de proposer un recensement exhaustif de tous les lieux cités dans les chansons: bien que les Cowboys Fringants narrent un Québec bien réel, parfois localisable dès le titre – *Motel Capri* à Repentigny ou *Pub Royal* à Chibougamau – et que chaque mention de commerce, parc, route ou tout autre lieu repéré au long des textes ait été contrôlée, il est légitime de supposer que par manque de connaissance directe du territoire quelque lieu-dit ait échappé à l’analyse. Un certain nombre d’observations ont toutefois été tirées de ce travail exploratoire.

Tout d’abord, pour la première période allant de 1997 à 2000, la plupart des lieux nommés et dûment identifiés se trouvent sur Repentigny (*Repentigny-by-the-sea*, *Banlieue*, *Rue Chapdelaine*), petite ville de l’extrême périphérie est de Montréal, d’où le groupe est originaire,

J’ai versé une larme quand j’ai r’vu / Les statues du parc St-Laurent
 Bienvenue à Repentigny-by-the-sea / Mon ami
 On s’en va au motel Capri / Quinze piastres la nuit

On t'allait jouer une game de dart / Au capitaine Dupont
On s'est promené su'a Notre-Dame / Pi on a ben vu qu'ça avait changé
J'ai eu d'la peine pour Place Repentigny / Qui était quasiment fermé (*Repentigny-by-the-sea*)

et dans une moindre mesure sur l'agglomération montréalaise elle-même et son paysage urbain. Au-delà, les CF proposent un certain nombre de haltes du sud de la Province jusqu'à la Gaspésie (*Le pouceux, L'Agaspésie*), et plus rarement hors Québec, dans le reste du Canada et aux Etats-Unis (*Les routes du bonheur, Plattsburg*).

La seconde séquence temporelle correspond aux albums sortis en 2002 et 2004 et est caractérisée par l'attraction prépondérante d'un centre: en effet, près de la moitié des lieux identifiés se trouvent à l'intérieur ou dans le voisinage immédiat de l'agglomération montréalaise, l'intérêt du groupe se déplaçant de la périphérie vers le cœur de la métropole québécoise (*Voyou, La manifestation, La tête à Papineau, Les étoiles filantes, La reine*):

Si je m'arrête un instant / Pour te parler de ma vie
Juste comme ça tranquillement / Dans un bar rue St-Denis
[...] Si je m'arrête un instant / Pour te parler de la vie
Juste comme ça tranquillement / Pas loin du carré St-Louis (*Les étoiles filantes*)

Toutefois, l'autre moitié des lieux identifiés sont disséminés sur une aire bien plus large que précédemment et embrassent l'ensemble du Canada, le groupe nous embarquant de l'Alberta à l'ouest (*Toune d'automne*) jusqu'à l'estuaire du Saint-Laurent à l'est (*Ces temps-ci*), sans s'aventurer de façon explicite à l'étranger.

La troisième période en revanche, qui va de 2008 à 2015, se caractérise par l'absence d'une aire de référence prépondérante. En effet, à elles deux, la capitale Québec (*Comme Joe Dassin*) et l'agglomération montréalaise (*Pittoresque*) ne somment qu'environ le quart du total des lieux identifiés. Inversement, le regard du groupe semble embrasser des horizons plus larges, notamment vers l'est, vers le large (*Histoire de pêche*) et vers le nord du Québec (*Au pays des sapins géants, Par chez nous*):

J'espère au moins mon frère / que t'es heureux là-bas
dans la beauté boréale du Nord québécois
à errer tranquillement en faisant c'que t'aimais tant
flâner avec le vent / au pays des sapins géants (*Au pays des sapins géants*)

De la même manière, on note davantage de références directes au reste du Canada ainsi qu'aux Etats-Unis et au Nouveau Brunswick (*La cave, Sur un air de déjà-vu, Shooters*); surtout, on s'aventure au-delà de l'océan, jusqu'à Djibouti (*Marine marchande*), ou encore droit vers des contrées situées aux confins entre le réel et l'imaginaire permettant de traduire un sentiment d'insécurité linguistique collectif diffus. Comment en effet interpréter la référence à "Louisiane-en-Québec" (*Louis Hubert*), si ce n'est comme une allusion à la crainte de se fondre dans la langue anglaise à travers un processus de créolisation et de "contamination", comme cela s'est passé d'une certaine manière avec le français cadien de Louisiane.

Enfin la dernière période, à partir de 2019, opère initialement un retour sur le Québec avec un album paradoxalement intitulé *Les Antipodes*. Paradigmatique de ce retour sur soi, la seule chanson haussant le regard au-delà des confins de la province (*La traversée de l'Atlantique*) raconte le périple d'un ancêtre venu d'Europe et débarquant dans le port de Québec: la distance initiale – au milieu de l'océan – n'y est donc qu'un prétexte pour mieux rejoindre le point de départ de l'aventure québécoise sur le continent. Les

références explicites à des lieux réels deviennent plus rares, même s'il n'y a guère de doute que ce soit bien le Québec qui serve de toile de fond dans la majorité des textes.

Par ailleurs, on assiste à la (probable) conversion d'un lieu réel – la commune de Saint-Prime sur le Lac Saint-Jean, jamais explicitement évoquée – en un village mythifié, archétype d'une vie rurale certes miséreuse mais résiliente et heureuse, et où un village baptisé Saint-Profond, du nom de la chanson homonyme (*Saint-Profond*), n'est pas sans rappeler celui, tout aussi fictif, de Sainte-Marie-La-Mauderne, protagoniste du film *La Grande Séduction* (Jean-François Pouliot, 2003).

À Saint-Profond-du-Nowhere / Ceux qui restent c'pas toutes des lumières
Paraîtrait même que l'nouveau maire / A pas fini son primaire
Saint-Profond (Saint-Profond) / Du-Nowhere (du-Nowhere)
Là où la vie t'sourit avec pas d'dent / Saint-Profond (Saint-Profond)
Du-Nowhere (du-Nowhere) / Population 122 habitants (*Saint-Profond*)

Plus récemment, l'album *Les nuits de Repentigny* (2021) semble concilier ce retour aux sources tout en balayant du regard l'ensemble du continent, les lieux probablement fréquentés par les membres du groupe – dans *Pizza Barbas* le véritable numéro de téléphone de la pizzeria homonyme à Assomption est même clairement énoncé – côtoyant des destinations lointaines comme l'Alberta ou les États-Unis (*Noël brun, Rock Camisole*). Les horizons des CF semblent ainsi embrasser l'ensemble du continent nord-américain – à l'exception du Mexique – en multipliant les références précises et les allers-retours entre environnement d'origine et contrées éloignées.

3.2. Les protagonistes et leurs horizons

Si les figures qui peuplent les textes des CF sont nombreuses et variées, le jeune Franco-québécois, pauvre et sans “une cenne en poche” représente certainement le protagoniste le plus fréquemment mis en scène (*Shooters, L'hiver approche, Classe moyenne*). Peu qualifié professionnellement, travailleur précaire, voire sans emploi, s'adonnant facilement à la boisson ou aux drogues, il est tantôt dépeint comme une victime passive, voire inerte, incapable de se prendre en main, tantôt exalté au contraire pour la ténacité grâce à une (auto)ironie très présente chez les CF pour narrer leurs protagonistes (*Normal Tremblay, 1994*), y compris quand ces derniers se racontent à la première personne (*La Dévisse*), conférant à ces derniers une touche de naïveté qui met en évidence leur capacité de résilience:

Viens donc faire un p'tit tour / Dans mon appartement frette
On s'gèle le cul, mais c'pas grave, / On s'collera en d'ssous des couvertes (*Un p'tit tour*)

Parallèlement, le décor dans lequel évoluent ces personnages reflète un quotidien répétitif à l'infini qui illustre une certaine aliénation du monde du travail et de la vie urbaine contemporaine:

J'joue dans l'trafic à toué matins / Avec des millions d'êtres humains
[...] Sachant comme moi qu'la vie c'est dur / Mais qu'y faut continuer la game
Ça m'prendrait donc un p'tit r'montant / Pour faire passer mon mauvais temps
Mais j'ai pas une cenne dans les poches / C'tout l'temps d'même quand l'hiver approche
(*L'hiver approche*)

La déshumanisation qui caractérise la civilisation urbaine s'oppose à plusieurs reprises à

une certaine image de la nature, immensité sauvage – le Grand Nord – dans laquelle s’immerger jusqu’à disparaître (*Au pays des sapins géants*) ou se réfugier pour fuir la ville et un passé urbain que l’on devine sordide :

Elle remerciait un bout de ciel / [...] Que dans le chaos le fouillis
Elle se soit trouvé un coin de nord / Pour tranquillement refaire sa vie
Mais même en changeant de nom et de couleur de cheveux
[...] Il reste toujours au fond d'elle, des tiroirs qui ferment pas bien
Qui tous les jours lui rappellent, qu'on est bien seul sur le chemin (*Pub royal*)

On serait tenté de voir là une opposition similaire à celle qui dresse la civilisation de la nature face à la civilisation de la ville-culture, comme dans *Le dernier été des indiens* de Robert Lalonde (1982), où la nature est perçue comme un éden primordial pour le citoyen qui va à sa rencontre – au fond, “le premier contact qu’on a avec la nature, c’est ce qui détermine à jamais notre image du paradis” (Proulx, citée dans Desmeules 2008). Or chez les CF, cette nature n’est en fait qu’un refuge précaire: nature sévère que le grand-père quitte pour l’usine, car “y disait qu’être cultivateur, c’était un métier de malheur, que c’te job-là c’était l’enfer” (*Mon grand-père*), mais surtout nature menacée, fragilisée par l’exploitation industrielle des ressources forestières et les logiques économiques des grandes compagnies états-uniennes (*Le gars d’la compagnie, En berne*) et qu’il devient nécessaire de protéger (*8 secondes*) pour éviter de la voir disparaître en entraînant avec elle la fin de l’humanité (*Plus rien*).

Dans cette perspective, les CF rejoignent des préoccupations sur la protection de l’environnement déjà bien ancrées chez nombre d’auteurs québécois contemporains (Posthumus, Salaün 2013, pp. 306-309; Mariève 2015, pp. 20-21): on pense à titre d’exemple à *L’isle au dragon* de Jacques Godbout (1976), dont l’espace naturel est menacé de devenir un dépôt de déchets toxiques à cause d’un riche investisseur américain, ou plus simplement à *Champagne* de Monique Proulx (2008), où la spéculation immobilière plane sur une région forestière qui, là aussi, sert de refuge à certains protagonistes.

Par ailleurs, hors des milieux urbains, il semble que les CF ne mettent jamais en scène les problèmes intergénérationnels. Chaque fois que le lieu de la violence intrafamiliale ou conjugale est suggéré – que celle-ci soit physique et/ou psychologique – c’est bien la ville qui paraît en constituer le cadre privilégié: jamais chez les CF il n’est donné de supposer que cette violence s’exerce dans un environnement rural, contrairement à ce que l’on observe dans le roman *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy (1998) ou dans le film *Tom à la ferme* de Xavier Dolan (2013).

Dans le cadre familial urbain, on peut se demander quelle sorte d’héritage a été léguée aux protagonistes dans la mesure où la génération des parents est maintes fois décrite comme une génération de perdants où, à l’alcoolisme et aux violences des pères – y compris sur leur propre progéniture (*Voyou*) – fait pendant la désertion et l’absence des mères, dont certaines finissent à l’hospice (*Ruelle Laurier, Impala blues*).

Papa était assidu à la dive bouteille / Maman, perdue, au pays des merveilles
[...] Papa était bien assis à la brasserie du coin, / Maman, parti un nouveau conjoint.
Toi qui t’étais élevée seule comme une grande, / Dans ce monde fermé, sombre et sans
guirlandes,
Tu avais vite compris à force d’encaisser, / Que par survie, il faudrait t’en aller (*La bonne
pomme*)

Dans ce contexte, il apparaît logique qu’une sorte de déterminisme puisse conduire ceux qui fondent une famille à reproduire, par déterminisme, les modèles pour le moins

imparfaits auxquels ils ont été confrontés dans l'enfance, même quand les parents absents ont été remplacés par une grand-mère (*Hannah*). La famille ainsi (re)créée conduit inévitablement à s'enfoncer dans la misère (*Impala Blues*) et à enchaîner l'une après l'autre de petites jobs, être entouré d'enfants et vivre grâce au Bien-être Social tout en prenant ses quartiers dans un bar (*M'a vivre avec toi*).

Aujourd'hui l'gars a quatre enfants / S'fait vivre par le gouvernement
Le cul d'sa blonde a quadruplé / Depuis l'jour où il l'a mariée (*A' polyvalente*)

Diversement, et eu égard à leur faible nombre, les 13 protagonistes féminines croisées au fil des chansons paraissent au premier abord comme reléguées en périphérie de cette "fresque" sociale: victimes de solitude et d'alcoolisme (*Fille de club*), de drogue ou encore de violence domestique (*Joyeux calvaire*), la plupart semblent souffrir d'un sentiment d'inadéquation aussi bien dans les relations personnelles que dans leur vie professionnelle – à l'exception de deux d'entre elles au quotidien plus insouciant (*La Catherine, Sur un air de déjà vu*).

Tout comme leurs homologues masculins, les jeunes femmes, parfois précocement mères de famille, se retrouvent engoncées dans la misère, souvent aussi victimes de conjoints ou de compagnons violents et alcooliques. Il s'agit là d'une représentation qui n'est pas nouvelle dans la littérature québécoise et qui n'est pas sans rappeler le personnage de Florentine Lacasse dans *Bonheur d'occasion* de la romancière Gabrielle Roy (1945).

Par ailleurs, la seule réelle opportunité de rédemption suggérée – se mettre au service des plus démunis – est le fait d'une protagoniste probablement venue d'ailleurs, peut-être d'un autre pays, contrairement aux autres protagonistes que l'on imagine toutes franco-québécoises:

A s'promenait dans l'quartier depuis au moins dix ans / Côtayant les putains et les itinérants
[...] Chaque soir elle prenait sous son aile / Les clochards et les junkies de fond de ruelle (*La Reine*)

Or, au milieu des tourmentes de l'existence, c'est surtout la capacité de résilience qui est mise en avant, devenant un trait récurrent chez la plus grande partie de ces femmes (*La bonne pomme, Hannah, Joyeux Calvaire, Suzie Prudhomme, Les nuits de Repentigny*).

On peut d'autant plus supposer que les caractéristiques des protagonistes illustrés jusqu'ici puisent largement dans un imaginaire social partagé que les chansons aux accents plus intimistes, que l'on devine davantage liées au vécu des auteurs et plus ou moins directement autobiographiques, font montre d'une tension moindre. C'est le cas de chansons telles que *Banlieue, Répentigny-by-the-sea, Le quai Berthier, Rue des souvenirs*, où une certaine insouciance et sérénité imprègne les récits de l'enfance, voire l'idée de famille elle-même:

Icitte y'a papa qui se r'met / De sa p'tite opération
[...] Et môman s'est inquiété toute l'année / À cause de toé...
[...] Et puis toé ma p'tite sœur / Es-tu toujours aussi perdue?
C'est ti encore la grande noirceur? / Ou ben si t'as r'pris le dessus? (*Toune d'automne*)

Enfin, en remontant le fil du temps pour partir à la rencontre des générations ayant précédé celle des parents, urbains paumés et sans repères, les quelques protagonistes que l'on rencontre racontent un monde d'antan, rude, fait de sueur et de valeurs, une époque révolue s'étalant du temps des grands-parents à celui des Patriotes, ou encore à celui des premiers

colons (*Mon grand-père, Louis Hébert*).

4. “Nous-autres” vs “eux-autres”

Toute tentative de dessiner le portrait d’un “nous” collectif doit tenir compte non seulement des protagonistes habitant le corpus de référence, mais également de tous les personnages qui traversent fugacement celui-ci, voire qui n’y sont pas visibles alors même qu’ils font partie de la société. Dans tous les cas, le regard que l’on porte sur soi-même, pour collectif que soit ce “soi-même” chez les CF, dépend toujours dans une large mesure d’un autre regard, celui d’autrui, de ces “eux-autres” qui permettent de mieux prendre la mesure de notre propre identité par effet de miroir.

Parmi les “eux-autres”, un certain nombre de personnages sont convoqués par les CF en tant que non-membres de la communauté québécoise. C’est le cas en premier lieu des Etats-Uniens, souvent issus du monde de la finance, qui exploitent les ressources naturelles et ferment des usines (*L’gars de la compagnie, La tête-à-Papineau, Shooters*) ou que l’on aime le temps d’un amour de jeunesse (*Gaétane*), ou encore des Anglais qui mettent fin à l’épopée française sur les Plaines d’Abraham pour dominer ensuite – par l’entremise des Anglo-Canadiens – toute l’histoire du Québec (*Mon pays, Louis Hubert*).

Les Anglais ont marché sur Québec
Ça mes amis c’était le pire échec
Notre nation aux mains des Red Necks (*Louis Hébert*)

Puis les Français, antipathiques par définition, “il est si fatigant / Que parfois même on jurerait qu’il est Français” (*Beau-frère*), sont évoqués indirectement une fois, tandis que les Acadiens comparaissent sous les traits d’un chauffeur de poids-lourds écoutant de la musique country, elle-même acadienne:

Il s’appeliont Richard / Et veniont de Bouctouche
Conduit un Western Star / En écoutant du Cayouche (*Sur un air de déjà vu*)

Par ailleurs, le Canada en tant que tel n’est explicitement nommé qu’une seule fois (*Toune d’automne*), indiqué comme un ailleurs lointain, renforçant l’idée d’un espace distinct par rapport au Québec, d’autant que les militaires, et plus largement l’idée d’armée, sont ressentis comme étrangers à la nature même du Québec, cette sorte de “village d’Astérix au Nord de l’Amérique” (*La Sainte Paix*). Quant aux Amérindiens enfin, leur rôle se limite à être “ceux qui chassent de père en fils” dans les bois (*L’gars d’la compagnie*).

On constate que dans l’ensemble des “eux-autres” se côtoient des personnages issus de différents “espaces / temps” aussi lointains que peuvent l’être les Français, les voisins américains ou acadiens, ou encore les Anglais du temps de la bataille des Plaines d’Abraham; il est clair cependant que ceux-ci sont tous objectivement extérieurs à la communauté québécoise. Or, cela n’est pas le cas des militaires canadiens ou encore des Amérindiens, dont l’appartenance à la communauté québécoise apparaît de la sorte moins évidente.

L’évocation des forces armées canadiennes en particulier (*8 secondes, La gosse à Comeau, La Sainte Paix*) paraît symptomatique d’une mémoire collective sélective, tant par omission que par surexposition, dans laquelle l’antimilitarisme qui caractérise l’imaginaire collectif québécois refléterait une mémoire de “perdants” – on renvoie ici à la thèse de Haglund, Roussel (2021, pp. 25-26). En effet, les conflits armés dans lesquels les

Québécois ont eu partie prenante dans l’histoire sont devenus des récits de défaite, comme s’en fait écho l’évocation de la bataille des Plaines d’Abraham dans *Mon pays* – lieu par excellence de tension mémorielle à forte charge émotive comme l’a illustré Quimper (2020) – ou d’une guerre, celle du Second conflit mondial, perçue comme exotique car éloignée et ressentie à travers le prisme de la conscription. En conséquence, les forces armées, précisément parce que canadiennes, ne sont pas considérées comme québécoises :

Mais chez nous au Québec / Y’a pas d’guerre depuis des siècles
 [...] Allons résistons mes frères / A la connerie des militaires
 Dans notre village d’Astérix / Au nord de l’Amérique...
 A travers les années / On a toujours été pognés
 Dans des conflits militaires / Qui ne nous concernaient guère
 [...] Dans le fond d’une caserne / Des forces armées canadiennes (*La Sainte Paix*)

L’absence presque complète de membres des Premières Nations – que l’on croise de façon presque accidentelle à deux reprises sur l’ensemble du corpus – renforce par ailleurs un autre aspect significatif. L’élément central de la communauté qui se dessine au fil des textes est certes constitué de jeunes Franco-québécois en manque de repères et se sentant déclassés, mais ceux-ci sont également entourés d’autres figures dont la fréquence des apparitions semble directement liée à l’importance au sein de la communauté. Comme si ces personnages n’existaient qu’en périphérie de cette même communauté, comme si la “visibilité” de certaines composantes de la société québécoise dépendait avant tout de leur poids démographique et/ou historique.

En effet, on constate que les membres de communautés immigrés de l’époque contemporaine – que l’on songe aux Haïtiens, aux Italiens, aux Asiatiques ou encore aux Hispano-américains pour beaucoup installés dans l’aire métropolitaine de Montréal – sont largement absents dans les chansons des CF. Surtout, on observe que la communauté anglo-québécoise, très présente à Montréal au point de représenter un cinquième de la population de l’agglomération, est également donnée pour absente, cela malgré son très fort poids économique au sein de la société québécoise.

En fait, Montréal constitue la toile de fond de nombreuses chansons issues des albums de 2004 à 2008. Or, dans celles-ci, tout se passe comme si cette métropole montréalaise aux innombrables visages, principale destination des nouveaux résidents au Québec et dont le recueil *Les aurores montréalaises* (Proulx 1996) a représenté la variété multiculturelle et polychrome (Laurin 2020, pp. 243-247), n’existait pour les CF que par ses quartiers populaires francophones, les textes nous emportant ensuite par-delà de la métropole, dans une sorte de voyage sur l’ensemble du Québec, agrémenté de quelques escapades hors de la Province, notamment en Acadie et aux États-Unis.

5. De la communauté unilingue à l’identité nord-américaine

Comme on l’a précédemment précisé, les personnages, les lieux et les situations que les CF esquissent tout au long de leur parcours artistique naissent d’une interaction constante avec les principales représentations sociales de soi qui circulent au sein de la communauté (franco)québécoise. De fait, l’œuvre du groupe se nourrit de ces représentations tout autant qu’elle contribue, au même titre que la littérature ou le cinéma, à leur réélaboration constante. Dans cette perspective, on ne peut manquer de voir un parallèle entre nombre de protagonistes des CF et maints personnages présents dans l’œuvre de Michel Tremblay – que l’on songe aux protagonistes qui peuplent les *Chroniques du Plateau de Mont-Royal* –

pour qui les véritables héros sont en fait des héroïnes, la résilience des femmes face aux misères de l'existence s'opposant à l'inconsistance des hommes.

Certes, on pourrait voir un contraste entre cette résilience et la représentation de la femme-mère vue comme totalement inadéquate et pour laquelle aucun rachat n'est possible, représentation négative récurrente des années 1960 aux années 2000, principalement chez les auteures de théâtre québécoises (Hains 2012, pp. 40-42). En réalité, chez les CF, si la résilience est précisément un trait marquant des femmes protagonistes, y compris quand elles ont famille à charge, ce sont les mères de celles-ci, la génération précédente, qui font preuve d'inadéquation à l'égard de leurs enfants (*La bonne pomme*, *Ruelle Laurier*, *Rue Chapdelaine*).

Fondamentalement, les protagonistes femmes ne tiennent des seconds rôles qu'en apparence, tant on constate leur rôle central dans le maintien des liens et des dynamiques familiales.

Souvent pierres angulaires de familles à la dérive, elles peuvent aussi faire le choix de la liberté, tout comme choisir de transmuter la tragédie en comédie par effet de miroir: ainsi la chanson *Camping Sainte-Germaine*, où la "belle Gina" campe le second rôle, se termine-t-elle par "A toi, pour toujours, ton Jean-Pierre", semblant parodier de la sorte le titre de la première tragédie de Michel Tremblay, *A toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971), où les femmes monopolisent à la fois l'espace scénique et la narration. (Tabusi, Merlo 2020, p. 52)

Le cinéma québécois à partir des années 60 paraît lui aussi avoir fourni différents thèmes et représentations que l'on retrouve chez les CF et qui en déterminent les personnages, pour mieux mettre en exergue l'inaptitude des hommes à construire une famille, les difficultés relationnelles et communicationnelles entre générations, la solitude: un imaginaire du manque, du vide, du désarroi et de l'échec comme l'a défini Poirier (2005, p. 169). On se retrouve immergé dans le quotidien des milieux unilingues populaires franco-québécois, la langue anglaise n'investissant les protagonistes que lorsque ceux-ci s'aventurent hors des frontières de la province ou quand il s'agit de mieux souligner l'aliénation linguistique qui les guette en tant que francophones:

A' shop les boys m'ont dit: l'foreman veut qu'tu déloades la van / Avant d'puncher à fin d'ton shift
[...] Je suis un Québécois de souche / Je chante du Marjo sous la douche
C'est pas que j'sais pas ben parler / Mais chu un colon anglicisé (*Québécois de souche*)

Nombre des thèmes développés par les CF se retrouvent d'ailleurs au cinéma. Ainsi en est-il des *Invasions barbares* de Denys Arcand (2003) qui sort dans les salles à un moment où le groupe est déjà bien connu à l'échelle provinciale et a commencé à explorer la plupart des thèmes qui lui sont chers. Le film aborde les questionnements relatifs à la définition de l'identité individuelle et collective, ainsi que de la transmission de la mémoire d'une génération à l'autre, tout en faisant allusion à plusieurs reprises à l'assujettissement de la société québécoise à la langue anglaise. Ceux qui ont vécu la "Révolution Tranquille" et se sont battus pour la langue française sont devenus parents, tandis que pour leurs enfants, désormais adultes, réussite économique semble rimer avec vie professionnelle en anglais.

En réalité, les CF ne s'intéressent que partiellement à l'ensemble de la communauté québécoise, dans la mesure où ils se focalisent sur un certain type de *Québécois de souche*, par réitération constante de la mise en scène d'un sous-prolétariat francophone urbain dont l'image stéréotypée est héritée des années précédant la "Révolution Tranquille". Cette image du jeune homme blanc, désargenté et désœuvré, à la parlure populaire franco-québécoise, contribue à (re)proposer de façon constante une représentation de soi qui n'est

pas sans rappeler un discours encore aujourd’hui répandu dans les médias et plus globalement dans l’espace québécois, *selon lequel les Québécois-e-s seraient blanc-che-s et parleraient un français présentant les particularités d’un français perçu comme “québécois”* (Lesacher 2016, p. 242).

Comme si la “québecité” résidait avant tout dans la mise en scène constante de protagonistes blancs urbains: le jeune Québécois francophone sans le sou et sans diplôme paraît incapable de se construire un avenir, et pourtant, c’est bien sa capacité à faire face à l’adversité qui est mise en évidence à plusieurs reprises, parfois sur un ton tragique ou dramatique,

Les temps sont durs pour les livreurs / Le monde tip pas, le gaz est cher
That’s it, je rentre au restaurant / Finir mon quart, puncher ma fiche
Comme vient de me l’dire le gérant / C’est pas à soir qu’on va s’mettre riche” (*Pizza Galaxie*)

plus fréquemment de façon tragi-comique (*La dévisse*, 1994),

Faque qu’pour boucler mes fins d’mois / J’ai un side-line de clown
(oui, madame) / J’fais des chiens en balloune
[...] Faque j’m’en vas au bar / Avec mon vieux chum Richard (chum Richard)
On boit ben peinars / À santé d’mes créances (*La dévisse*)

mais toujours en humanisant les protagonistes des chansons, générant de la sorte une empathie avec le public, empathie également renforcée par le recours fréquent à une narration à la première personne – utilisation du déictique personnel “je” – qui favorise le processus d’identification du public.

Tous ces aspects permettent de raconter les désillusions et le désenchantement qui gagnèrent la communauté franco-québécoise après les années de la “Révolution Tranquille”, d’autant que parfois le groupe ne s’interdit pas les prises de position explicites quant à l’héritage politique franco-québécois qui a suivi cette période (*En berne, Lettre à Lévesque*).

Beauchemin (2011, p. 157) a bien synthétisé la manière dont les Franco-québécois se perçoivent au tournant des années 1960/1970 comme une communauté décolonisée, arrachée à ses vieux complexes et ayant finalement accédé à une modernité accomplie. Dans cette perspective, la famille des CF peut s’appréhender à l’instar d’une allégorie du social, les situations de “noirceur”, bien que nombreuses, ne signifiant pas que l’on doive rester prisonnier d’un quelconque déterminisme ni qu’il ne subsiste de futur alternatif, ne serait-ce que dans le cœur des relations humaines, *Sur mon épaule* s’opposant sur ce plan à la solitude imprégnant *Pizza Galaxie*. Comme l’a dit Marie Laberge, “la famille fait problème, on peut dire ça, mais on peut dire aussi que c’est extrêmement formateur. C’est fait pour quitter, une famille. Si c’était juste un cocon confortable, on ne la quitterait pas” (Mossetto 2009, p. 234).

Au niveau social, les illusions qui ont éclos au cours des deux décennies ayant suivi la “Révolution Tranquille” se heurtent en revanche à diverses problématiques interdépendantes et propres au monde contemporain, telles la mercantilisation de l’existence (*L’hiver approche, Les vers de terre, Classe moyenne*), avec son corollaire de problèmes sociaux et environnementaux (*Plus rien, La cave*). Sur ces derniers thèmes, l’ironie souvent exploitée par les CF réussit à compenser le réalisme rude de leurs dénonciations de différentes réalités sociales, favorisant de la sorte le processus d’auto-identification du public avec les protagonistes des chansons et par la même une diffusion plus efficace de leurs messages.

Cet accent mis sur l’imaginaire franco-québécois n’exclut cependant pas, en

particulier dans les albums plus récents, que ce soit l'identité nord-américaine dans son ensemble qui soit mise en exergue, grâce à la description d'aspects de la réalité sociale communs à l'ensemble du continent (*L'Amérique pleure, Les maisons toutes pareilles*). Ainsi, alors que l'épopée de *Volkswagen Blues*, le roman de Jacques Poulin (1984), narrait la traversée du continent nord-américain de Gaspé à San Francisco pour retrouver une partie disparue de l'héritage francophone, *L'Amérique pleure* relate un parcours en sens inverse, un retour vers le Québec, pour mieux dénoncer le caractère aliénant du modèle de vie nord-américain, dont la communauté franco-québécoise fait bel et bien partie.

6. En guise de conclusion

Il serait tentant de ne voir dans l'œuvre des Cowboys Fringants que la reproduction d'un imaginaire collectif largement partagé au sein de la société québécoise et qui leur serait échu de telle manière que les textes du groupe n'en représenteraient qu'une variation à l'infini. Pourtant, de même que les paysages décrits par les Cowboys Fringants, parce qu'évoluant au fil du temps pour s'élargir et embrasser progressivement des horizons toujours plus larges, témoignent d'une lente maturation des membres du groupe, les différents thèmes traités tout au long des 24 années écoulées entre le premier et le dernier album paru traduisent bien leur participation à l'évolution du regard que la société entretient vis-à-vis d'elle-même.

On a bien noté, d'une part, la manière dont certains types de protagonistes reviennent continuellement dans l'œuvre des CF, et d'autre part, la présence de ces mêmes protagonistes dans les romans ou films québécois publiés ou produits au cours des dernières décennies. Ce double constat suggère que l'on se trouve face à des représentations sociales d'autant plus stables que les éléments qui en forment le noyau – ici par répétition constante de ces personnages stéréotypés – semblent à la fois figés et récurrents.

Cependant, on sait que les éléments périphériques des représentations sociales, ceux qui sont évoqués le moins fréquemment et/ou de façon plus variée, c'est-à-dire moins figée, sont par leur instabilité même les moteurs de l'évolution de ces mêmes représentations (Abric 2011, pp. 32-34). Le cas des préoccupations environnementales du groupe est à cet égard significatif. D'abord, peu de chansons abordent frontalement ce thème, alors que la plus caractéristique en ce sens, *Plus rien* (2004), qui met en scène les ultimes instants de vie du dernier humain sur une Terre ravagée par les dérèglements climatiques, est devenue un "classique". Ensuite, le groupe est engagé dans de nombreuses actions concrètes, le tout en collaboration avec nombre d'acteurs sociaux aussi variés qu'écoles, interlocuteurs institutionnels, mouvements écologistes ou encore chercheurs scientifiques – l'un des membres du groupe étant lui-même universitaire.

Au début de ce travail, on a souligné la relation dialogale existant entre les CF et leur public: cette relation s'étend également à l'ensemble du corps social tant l'ensemble des thèmes abordés racontent à la fois le Québécois de souche immergé dans son contexte social d'origine et les grandes problématiques du monde contemporain – problématiques auxquelles le Québec est confronté comme le reste du monde. Il est clair que, comme l'on s'est employé à démontrer et à l'instar d'autres artistes ou formations engagés, le groupe s'abreuve à un imaginaire social préconstitué – et conséquemment plus ou moins figé – tout en tirant également son inspiration des dynamiques propres à l'environnement socio-économique et culturel dans lequel il évolue.

Dans cette perspective, la forte identité du groupe réside bien dans sa capacité à reproduire le noyau des représentations sociales liées à la québecité, par renouvellement constant de la définition d'un "nous" qui se fait l'écho d'une identité historique franco-québécoise. Peut-être la représentation de ce "nous" pêche-t-elle par défaut d'intégration de Québécois originaires d'autres communautés, au premier rang desquels les nouveaux migrants, mais cela est probablement dû aux horizons géographiques du groupe, qui ne se limitent pas à la seule métropole montréalaise, plus cosmopolite que le reste de la Province.

Quant aux éléments périphériques des représentations, ils paraissent davantage relever des thèmes traités que des protagonistes, l'image relativement figée de ces derniers se voyant déplacée d'un cadre ou d'un décor à l'autre pour mieux mettre en scène les grandes tendances sociétales à l'œuvre dans le monde contemporain – de la crise climatique à l'aliénation générée par un mode de vie consumériste. C'est donc par une recontextualisation constante de la représentation de soi que s'accomplit, chez les Cowboys Fringants, leur contribution à la co-construction de l'imaginaire collectif propre à leur communauté d'appartenance.

Note biographique: Jonathan-Olivier Merlo est docteur en Sociolinguistique et Didactique des Langues Étrangères (co-tutelle Lidilem, Grenoble Alpes et Università per Stranieri di Siena, Italie). Il enseigne Langue française auprès de l'Università per Stranieri di Siena depuis plus de 15 ans et a été Professeur vacataire auprès du Département des Sciences Politiques et Internationales de l'Università degli Studi di Siena jusqu'à 2020. Membre de l'AIEQ (*Association internationale des Etudes québécoises*) et du Groupe de recherche DORIF (*Dynamiques sociolinguistiques/espace francophone* et *Centres linguistiques et plurilinguisme*), ses intérêts sont centrés sur la sociolinguistique de l'aire francophone, la didactique de la L2 et sur les représentations linguistiques.

Adresse électronique: merlo@unistrasi.it

Références bibliographiques

- Abric J.-C. 2011, *Les représentations sociales: aspects théoriques*, in Abric J.-C. (dir.), *Pratiques et représentations sociales*, PUF, Paris, pp. 15-46.
- Anctil P. 2005, *Défi et gestion de l'immigration internationale au Québec*, in "Cités" 23 [3], pp. 43-55.
- Beauchemin J. 2011, *Dire Nous au Québec*, in "Les Cahiers de l'Orient" 103 [3], Centre d'études et de recherche sur le Proche-Orient, pp. 156-159.
- Bouchard C. 2002, *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, Cétuq / Fides, Nouvelles études québécoises, Montréal, 2^o éd.
- Bouchard C. 2012, *Méchante langue*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal.
- Cardinal L. 1994, *Ruptures et fragmentations de l'identité francophone en milieu minoritaire; un bilan critique*, in "Sociologie et sociétés" 26 [1], pp. 71-86.
- Charaudeau P. 2001, *Langue, discours et identité culturelle*, in "ELA. Études de linguistique appliquée" 123-124 [3], pp. 341-348.
- Connolly M., Dupras J. and Séguin C. 2016, *An Economic Perspective on Rock Concerts and Climate Change: Should Carbon Offsets Compensating Emissions Be Included in the Ticket Price?*, in "Journal of Cultural Economics" 40 [1], pp. 101-126.
- Desmeules C. 2008, *La vraie nature de Monique Proulx*, in "Le Devoir", 15 mars 2008, Québec.
- Fondation David Suzuki et Nature-Action Québec 2012, *Une ceinture verte grandeur nature: un grand projet mobilisateur pour la région de Montréal*. http://ceintureverte.org/wp-content/uploads/2015/02/DSF_Greenbelt_web_18_Juin.pdf (17.01.2022).
- Gajo L. 2000, *Disponibilité sociale des représentations: approche linguistique*, in "Tranel, Travaux Neuchâtelois de Linguistique" 32, pp. 39-53.
- Godbout J. 1976, *L'isle au dragon*, Boréal, Montréal (1996).
- Gouvernement du Québec 1990, *Bâtir ensemble le Québec: Énoncé de Politique gouvernementale en matière d'immigration et d'intégration*, Ed. Gouvernement du Québec.
- Haglund D.G. et Roussel S. 2021, 'Les Perdants': *aux fondements historiques de la culture stratégique contemporaine de la société québécoise*, in "Études canadiennes/Canadian Studies" 91, Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France, pp. 11-31.
- Hains L. 2012, *Voix de mères et voix de filles dans le théâtre féminin québécois*, in Plamondon F. (éd.). *Francofonie. Femmes voyelles, écrivaines du Québec*, 62, pp. 31-44.
- Heller M. 2007, 'Langue', 'communauté' et 'identité': *le discours expert et la question du français au Canada*, in "Anthropologie et Sociétés" 31 [1], pp. 39-54.
- Jodelet D. 1989, *Représentations sociales: un domaine en extension*, in Jodelet D. (dir.), *Les représentations sociales*, PUF, Paris, pp. 31-61.
- Lalonde R. 1982, *Le dernier été des Indiens*, Points, Paris (1993).
- Laurendeau P. 2007, *Avoir un méchant langage. Du comportement social dans les représentations épilinguistiques de la culture vernaculaire: le cas du Québec francophone*, in "Glottopol, Francophonies américaines" 9, pp. 22-48.
- Laurin M.E. 2020, *Les aurores montréalaises de Monique Proulx ou la trajectoire chromatique d'une métropole en transformation*, in Cabral M. de J., Laurel M.H. et Schuerewegen F. (dir.), *Lire les villes*, Le Manuscrit, Paris, pp. 241-251.
- Lesacher C. 2016, *Rap, genre, langage et québéquité: enjeux et tensions sociolinguistiques de l'accès aux espaces médiatiques à Montréal*, in "Cahiers internationaux de sociolinguistique" 10, pp. 233-256.
- Létourneau J. 2005, *Postnationalisme? Rouvrir la question du Québec*, in "Cités" 23 [3], PUF, pp. 15-30.
- Maingueneau D. 1996, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Éditions du Seuil, Coll. Mémo, Paris.
- Mariève I. 2015, *Écriture(s) de la nature au Québec: un champ à défricher*, in "Présence francophone: Revue internationale de langue et littérature" 84 [1], article 4, pp. 11-35.
- Mossetto A.P. 2009, *Entretien avec Marie Laberge, Pulsions de ville et de vie*, in Mossetto, A.P. et Plamondon J.-F. (éd.), *Lectures de Québec*, Actes du colloque du CISQ, Turin, 27-29 février 2008, pp. 229-238.
- Paquet M. 2019, *Immigration, Bureaucratic and Policy Formulation: The Case of Quebec. International Organization for Migration*. [en ligne] <https://doi.org/10.1111/imig.12555> (29.09.2022).
- Perron G. 2009, *Le territoire de la chanson québécoise*, in "Québec français" 154, pp. 54-56.
- Petitjean C. 2010, *La notion de représentation linguistique: définition, méthode d'observation, analyse*, in Boyer H. (éd.), *Pour une épistémologie de la sociolinguistique. Actes du colloque international de Montpellier. 10-12 décembre 2009*, Lambert-Lucas, Limoges, pp. 292-300.

- Piroth S. 2022, *Popular Music and Identity in Quebec*, in Holman A.C. and Payne B. (eds.), *Scholars, Missionaries, and Counter-Imperialists: The American Review of Canadian Studies, 1971-2021*, Routledge, UK, pp. 151-167.
- Plourde M. (éd.) 2008, *Le français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie*, FIDES et Publications du Québec, Montréal, 1^o ed. 2000.
- Poirier C. 2005, *Le renouveau du cinéma québécois*, in "Cités" 23 [3], PUF, pp. 165-182.
- Posthumus S. et Salaün E. 2013, *Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'hiver': Literary Representations of Nature and Ecocritical Thought in Quebec*, in Soper E. and Bradley N. (eds.), *Greening the Maple. Canadian Ecocriticism in Context*, University of Calgary Press, Calgary, pp. 297-327.
- Poulin J. 1984, *Volkswagen Blues*, Actes Sud/Leméac, Arles (1990).
- Proulx M. 2008, *Champagne*, Boréal, Montréal (2017).
- Proulx M. 1997, *Les aurores montréalaises*, Boréal, Montréal (2015).
- Quimper H. 2020, *Le parc des Champs-de-Bataille. Le défi de rappeler et de commémorer la guerre et la défaite*, in "Her&Mus. Heritage & Museography" 21, pp. 28-50.
- Roy B. 2005, *Lecture politique de la chanson québécoise*, in "Cités" 23 [3], PUF, pp. 155-163.
- Roy G. 1945, *Bonheur d'occasion*, Boréal, Montréal (2009).
- Saint-Jacques D. 2019, *La disparition de l'écrivain catholique au Québec*, in "COntEXTES" [en ligne] 23, <https://doi.org/10.4000/contextes.7739> (29.09.2022).
- Soucy G. 1998, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Boréal, Montréal.
- Tabusi M. e Merlo J. 2020, *Spazio musicale e co-costruzione del senso di comunità: il Québec dei Cowboys Fringants tra società, idee di luogo e impegno ambientale*, in "Geotema" 62, AGeI, pp. 46-60.
- Tremblay M. 1978-1997, *Chroniques du Plateau de Mont-Royal*, Leméac/Actes-Sud, Montréal (2019).
- Tremblay M. 1971, *A toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Leméac, Montréal (2007).