Erika Mann et Pauline Julien: voix parallèles dans l'exil et l'engagement

par
Myriam Augustin

Un mémoire soumis à la Faculté d'études supérieures et de recherche en réalisation partielle des exigences pour le diplôme de maîtrise ès arts

Département d'études allemandes
Université McGill
Montréal, Juin 2006

© Myriam Augustin, 2006

Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-28542-8
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-28542-8

NOTICE:
The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

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

AVIS:
L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

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

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

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

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

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

Canada

Remerciements

Je souhaite tout premièrement exprimer ma plus grande gratitude à Professeur Trudis E. Goldsmith-Reber, sans qui ce projet n'aurait pu voir le jour ni encore moins être mené à terme. Je la remercie de sa disponibilité, de sa grande patience et par-dessus tout de sa luminosité.

J'aimerais aussi souligner l'apport positif des différents membres du département d'études allemandes à McGill (étudiants, professeurs, personnel de soutien).

Mais c'est surtout grâce au support et aux encouragements de mes parents et de ma famille que j'ai pu terminer ce travail, ce dont j'aimerais les remercier.

Myriam Augustin
Juin 2006

RÉSUMÉ

Le présent mémoire de maîtrise se concentre sur deux artistes, l'Allemande Erika Mann (1905-1969) et la Québécoise Pauline Julien (1928-1998). Seront examinés l'impact de leur contribution artistique, provenant en partie de leur phase respective d'exil auto-administré, ainsi que leur engagement politique. Les aspects biographiques et socio-historiques sont abordés puisqu'ayant eu une influence sur la vie et la carrière de chacune des deux artistes. Des textes écrits ou interprétés par elles seront analysés. Enfin, des pistes comparatives seront établies, démontrant les nombreux parallèles dans leur vie professionnelle et artistique respective.

ABSTRACT

This master's thesis focuses on two female artists, Germany's Erika Mann (1905-1969) and Quebec's Pauline Julien (1928-1998). The impact of their artistic contribution created in part in their chosen exile, as well as their political engagement will be examined. Biographical, social, and historical facts, which influenced the life and work of each artist, will be included. An analysis of texts written or performed by each of them follows. Finally, comparisons are established, demonstrating the many parallels between their professional and artistic lives, as well as their political engagement

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Magisterarbeit beschäftigt sich mit zwei Künstlerinnen, der Deutschen Erika Mann (1905-1969) und der Quebecerin Pauline Julien (1928-1998). Der zum Teil im selbstgewählten Exil der beiden Frauen entstandene künstlerische Beitrag und ihr politisches Engagement werden untersucht. Da das Leben und die Zeitgeschichte einen Einfluß auf die professionellen Entscheidungen der beiden Künstlerinnen hatten, werden biographische und sozial-historische Aspekte miteinbezogen. Texte und Chansons der beiden Frauen, die von ihnen geschrieben oder vorgetragen wurden, werden analysiert. Letztendlich werden Vergleiche etabliert, die auf Parallelen in dem profesionnellen und künstlerischen Leben beider Frauen hinweisen.

À S. qui saura se reconnaître.

"Werden wir je auf dieser Welt ‚zu Hause' sein? Sind wir nicht Fremde in aller Herren Ländern gejagt, rund um einen Erdball, der so dicht mit Kanonen, Tanks und Kriegsgerät bepflanzt ist, dass für die Menschen kaum mehr Raum zu sein scheint – und gewiss nicht für die ‚Fremden', die nirgends auf ihm ‚zu Hause' sind."[1]

– Erika Mann (1938)

"aujourd'hui l'étranger
c'est moi et quelques autres
comme l'arabe, le noir, l'homme d'ailleurs,
l'homme de partout"

– Pauline Julien, *L'Étranger* (1971)

---

[1]Serons-nous jamais ‚chez nous' dans ce monde? Nous *étrangers*, ne sommes-nous pas chassés dans tous les pays de ces messieurs, autour d'une balle de Terre, si profondément ensemancée de canons, de tanks et de machines de guerre, qu'il semble y avoir à peine de la place pour les humains – et surement pas pour les ‚Étrangers' qui nulle part sur terre ne sont chez eux.

Table des matières

Introduction 10

Biographie d'Erika Mann 15

Bref historique du cabaret
et naissance de celui-ci en Allemagne 23

Die Pfeffermühle
ou Erika sait y mettre son grain... de poivre 28

Chansons 31
Untermann
Schönheitskönigin
Hungerkünstler
Dummheit
Grenzen. Reiselied
Weil ich will

Miss Erika Mann, correspondante de guerre à Londres
et *Guest Speaker* aux États-Unis 46
Mein Vaterland, der Pullman-Wagen
Eine Nacht in London
Die Zukunft Deutschlands
Gastgeber Amerika

Biographie de Pauline Julien 61

Contexte socio-historique 67

Exil parisien de Pauline Julien 72

Retour au Québec 76

Engagement politique 81

Les ancêtres
Les gens de mon pays
Le temps des vivants
Eille
L'Étranger
Allez-voir, vous avez des ailes
Litanie des gens gentils
Mommy

Pistes comparatives 102

Bibliographie

Erika Mann 108

Pauline Julien 112

Discographie

Pauline Julien 115

Annexe 117

Introduction

C'est souvent grâce au hasard que les idées les plus emballantes naissent, et le présent travail ne fait pas exception.

J'ai découvert Erika Mann en 1999 dans le cadre d'un cours premier cycle de littérature allemande couvrant la période 1919-1945, cours dont le curriculum avait été modifié le temps d'un semestre pour laisser la place quasi exclusivement à l'oeuvre de femmes. C'est ainsi que, déjà intéressée par la famille Mann, je découvris la perle dont on ne parlait pas encore beaucoup à l'époque, Erika, plus intéressés que nous étions tous à nous concentrer jusque là sur le père (Thomas), l'oncle (Heinrich) ou encore le frère (Klaus).

Il n'y eut aucun doute lorsque vint le temps de définir un projet de recherche, que Pauline Julien était en quelque sorte l'*alter ego* québécoise d'Erika Mann et que leurs deux parcours méritaient d'être examinés en parallèle. Le désir de relier mes intérêts académiques, la *Germanistik*, au lieu où je suis née et ai vécu en plus grande partie, le Québec, sembla enfin possible.

Je ne voudrais toutefois pas être à la naissance de polémiques! L'Allemagne du *Troisième Reich* est à des lieues du Québec des années cinquante ou de la *Crise d'octobre*, mais dans

les deux lieux, l'intolérance était présente, bien évidemment à des degrés différents, j'en conviens, mais je crois qu'à partir du moment où l'être humain se voit dans l'incapacité d'exprimer ses opinions, qu'il y a présence d'oppression. La *Loi du cadenas* de Duplessis n'a pas fait des millions de victimes, mais elle a contribué à garder un peuple replié sur lui-même, l'empêchant d'évoluer au même rythme que le reste de l'Occident.

L'oeuvre d'Erika Mann est vaste et variée[2], mais son implication au sein de *Die Pfeffermühle*, le cabaret dont elle fut à l'origine, est l'élément le plus *addictif* de sa contribution à l'histoire intellectuelle du vingtième siècle, car pour comprendre et apprécier les textes de ce cabaret et pouvoir les replacer dans un contexte social et historique, il faut se jeter tout entier dans une époque très récente, parfois encore douloureuse, pour ce qui est de l'histoire. Quant au contexte social, d'heureuses découvertes en ressortent, comme l'âge d'or des cabarets littéraires et une certaine émancipation féminine.

Die Pfeffermühle s'inscrit dans un continuum, à savoir avant, pendant et après la guerre de 1939-1945, le travail de *missionnaire*

---

[2]Elle a entre autres choses publié plusieurs livres pour enfants.

politique[3] d'Erika Mann pendant la guerre n'étant en fait qu'un même message dont seul le médium change, passant de la scène au lutrin de présentatrice ou au papier journal.

L'exil fut imposé à Erika Mann, comme il le fut à tous les intellectuels allemands qui choisirent de rester loquaces; eut-elle été muette dès l'arrivée des national-socialistes que peut-être put-elle demeurer en Allemagne, mais lorsqu'on découvre la fougue d'Erika Mann et l'énergie qu'elle déploya dans sa lutte contre le *Troisième Reich*, il est très difficile de l'imaginer capable d'autant de retenue.

En français, on utilise l'expression *s'exiler*, un verbe réflexif, comme si la décision, ou du moins le geste, le mouvement, venait de la personne elle-même, car à moins d'être déporté, comme on le fait avec les criminels qu'on veut juger à un endroit ou à un autre, ce sont les circonstances qui incitent une personne à rester ou à quitter le lieu où elle se trouve. On quitte lorsque la survie, physique ou intellectuelle, est menacée. Ou on reste au risque de sa vie ou avec l'obligation de se taire. C'est ainsi que je justifie mon utilisation du mot *exil* en parlant de Pauline Julien. Pauline Julien

---

[3]À l'image des missionnaires parcourant le vaste monde à la quête de nouveaux fidèles dont ils veulent sauver les âmes, Erika Mann parcourut les États-Unis dans le but de *convertir* une nation puissante, élément qui pourrait, selon elle, ramener la démocratie en Allemagne.

s'est exilée. Erika Mann *s'est exilée*. Vous me direz peut-être que cette dernière fut forcée à l'exil, contrairement à la première. Certes, mais elle ne fut pas déportée.

Pauline Julien, née vingt-cinq ans après Erika Mann dans une contrée éloignée, a elle vécu ce que je qualifierais d'exil intellectuel. On ne l'aurait pas battue à coups de matraques fut-elle restée au Québec, mais son désir d'émancipation intellectuelle n'étant pas possible dans cette province fermée au Monde et à la nouveauté, l'exil était la seule solution, la seule option. Elle s'est imposé un exil, une auto-expatriation, dans le but de combler ce à quoi elle aspirait, c'est-à-dire étudier le théâtre et être au fait de la vie intellectuelle de son époque.

Sa découverte du monde lui a permis de recueillir les ressources nécessaires, le succès et la crédibilité pour ne nommer que ces deux aspects, lorsqu'elle décida de prêter sa voix aux causes qui lui tenaient à coeur.

Les deux femmes à l'étude du présent travail n'étant pas nécessairement reconnues, voire même connues de tous, une courte biographie de chacune d'elles s'impose. La naissance d'Erika Mann (1905-1969) ayant précédé celle de Pauline Julien (1928-1998), je commencerai donc par l'aînée.

Il faut aussi souligner que bien qu'il y ait eu une mini-vague Erika Mann du côté des librairies depuis que j'ai entrepris la recherche pour ce travail, il n'en fut rien au sujet de Pauline Julien, qui malheureusement reste bien absente des tablettes, ce qui, espérons-le, sera éventuellement corrigé.

Biographie d'Erika Mann

Erika Mann n'ayant pas tenu de journal intime, quiconque s'intéressant à cette figure méconnue mais ô combien intéressante de la vie littéraire allemande doit se tourner vers d'autres types de documents. Une biographie, oeuvre de Irmela von der Lühe et simplement intitulée *Erika Mann* (1996), sa correspondance *Briefe und Antworten (1922-1950* et *1951-1969)* [Lettres et réponses] éditée en 1984 par Anna Zanco Prestel, ainsi qu'un volume sur son cabaret *Erika Mann und ihr politisches Kabarett "Die Pfeffermühle 1933-1937"* [Erika Mann et son cabaret politique *Le moulin à poivre*][4], oeuvre de Helga Keiser-Hayne publiée en 1995, étaient jusqu'à tout récemment les seules sources d'information disponibles au sujet de l'aînée des enfants du grand Thomas Mann. Depuis quelque temps, il y a toutefois un profond engouement pour les femmes de la famille Mann, de nouveaux ouvrages ayant été publiés sur plusieurs d'entre elles. Sur Erika viennent d'être publiés les titres suivants à l'occasion de son centenaire: *«Wie ich leben soll, weiss ich noch nicht»Erika Mann zwischen «Pfeffermühle» und «Firma Mann» Ein Portrait* ["*Comment je vais vivre, je ne le sais*

[4]Traduction: Toutes les traductions, à moins d'avis contraire, sont de moi. Certaines expressions étant très ludiques, j'ai fait de mon mieux pour en donner le sens.

pas encore" Erika Mann entre *Die Pfeffermühle* et *Mann & Co.* Un Portrait] de Ute Kröger qui aborde entre autres choses sa relation à la Suisse, et *Erika Mann— Ein jüdische Tochter. Über Erlesenes und Verleugnetes in der Frauengenealogie der Familie Mann* [Erika Mann — Une fille[5] juive. Des choses lues et des choses niées dans la généalogie des femmes de la famille Mann-Pringsheim], ouvrage controversé de Viola Roggenkamp dans lequel cette auteure accuse la famille Mann d'avoir volontairement renié l'héritage judaïque du côté de la mère d'Erika. Sur cette dernière Inge Jens a publié en 2003 le volume *Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim* [Madame Thomas Mann. La vie de Katharina Pringsheim]. Publié en 2005, *Die Frauen der Familie Mann* [Les femmes de la famille Mann] de Hildegard Möller, s'attaque quand à lui à la constellation féminine autour de Thomas Mann, c'est-à-dire son épouse, Katia (Katharina) et ses trois filles, Erika, Monika et Elisabeth.

Bien que Thomas Mann n'ait jamais été oublié, le récent engouement exprimé envers ce dernier et sa fascinante famille a en quelque sorte contribué à non seulement sortir Erika Mann de

---

[5]Le mot *fille* s'entend ici dans un contexte familial.

l'ombre, mais aussi à mettre un peu plus en lumière le rôle extraordinaire qu'elle a joué.

La récente série télévisée *Die Manns — Ein Jahrhundertroman* [Les Mann — Roman d'un siècle] produite par ARD, la première chaîne de télévision allemande, et diffusée en décembre 2001 en Europe germanophone puis au Québec en version doublée sur les ondes de ArTV l'année suivante, a permis, bien qu'il s'agisse entre autres du jeu de la comédienne autrichienne Sophie Rois, d'établir un portrait plus tangible d'Erika Mann. D'autres ouvrages sur les différentes femmes de la constellation Mann ont suivi la diffusion de cette série mêlant la dramatique et le documentaire, leurs auteurs ayant peut-être trouvé plus aisément un lectorat s'y intéressant.

Le 9 novembre étant une date récurrente dans l'histoire allemande[6], Erika Mann, de son nom complet Erika Julia Hedwig Mann, ne semble pas y échapper et naît à Munich le 9 novembre 1905. Fille du nobelisé Thomas Mann (1875-1955)[7] et de la non moins brillante Katharina *Katia* Pringsheim (1883-1983), Erika Mann est l'aînée d'une famille de six enfants, quoique sa relation

---

[6]1938: *Kristallnacht* [Nuit de cristal]; 1989: Chute du Mur de Berlin.

[7]Les dates sont mentionnées, et ce dans la mesure des informations disponibles.

des plus étroites avec son frère cadet Klaus (1906-1949) donne d'eux l'impression de jumeaux.

Son père étant un monument de la littérature et sa mère la fille du réputé mathématicien Alfred Pringsheim (1850-1941) et petite-fille de Hedwig Dohm (1831-1919), pionnière du féminisme, Erika Mann hérite d'un bagage lourd bien que des plus intéressants: bien des possibilités s'offrent aux enfants de la famille Mann, mais la pression, qu'elle soit volontaire ou non de la part des parents importe peu aux fins de ce travail, existant lorsqu'on vit dans l'ombre du *Zauberer* [Magicien] est bien lourde à porter comme quiconque se penchant un tant soit peu sur la vie de Klaus Mann pourra le constater.

Grandissant au sein d'une famille privilégiée, Erika Mann partage sa jeunesse avec d'autres illustres rejetons, Pamela Wedekind (1906-1986), fille du dramaturge Frank Wedekind (1864-1918), est par exemple sa plus proche compagne, et évolue dans un milieu stimulant où bien peu de soucis semblent exister. Les fréquents séjours maternels en sanatorium ainsi que la Première Guerre mondiale changent toutefois la donne et laissent leur marque sur les deux aînés de la famille Mann, ne serait-ce qu'en les forçant à se contenter d'un train de vie plus *normal*.

Bien que démontrant une intelligence certaine, Erika Mann est décevante sur le plan de la réussite scolaire: on y voit très tôt son besoin de liberté, le désir de vivre sans être encadrée ainsi que sa capacité à être elle-même.

Après avoir fréquenté plusieurs écoles différentes, autant en fait de lieux que de méthodes pédagogiques, elle décide de devenir comédienne, le théâtre semblant être sa voie, voire même une passion comme en témoigne sa participation au *Mimikbund* [Union des mimiques], troupe de théâtre qu'elle fonde en 1919 avec son frère Klaus et des amis. Après son *Abitur*[8] du *Luisengymnasium* de Munich en 1924, elle déménage donc à Berlin, métropole allemande bouillante et foisonnante de culture, où elle suit des cours à l'école du célèbre Max Reinhardt (1873-1943), directeur du *Deutsches Theater* [Théâtre allemand] de Berlin.

Quelque temps après avoir rempli son premier contrat en tant que comédienne professionnelle, elle rencontre le metteur en scène Gustaf Gründgens (1899-1963) et l'épouse le 24 juillet 1926 malgré que tous d'eux semblent amoureux de quelqu'un d'autre: Erika de Pamela Wedekind, fiancée de son frère Klaus, et Gustaf de

---

[8]Diplôme permettant l'entrée à l'université; équivalent du diplôme d'études collégiales québécois ou bien du baccalauréat français.

ce dernier. Ce mariage prend fin en 1929. Erika Mann se remarie le 15 juin 1935 avec le poète Wystan Hugh Auden (1907-1973), homosexuel tout comme Gründgens, et ce dans le but d'obtenir un passeport britannique suite à la spoliation, la même année, de sa citoyenneté allemande par le gouvernement du régime national-socialiste.

Représentante par excellence de la femme moderne des années vingt, Erika Mann porte les cheveux courts et le pantalon, conduit sa propre voiture et surtout elle voyage, avec son frère ou simplement toute seule. Un des voyages du couple fraternel Mann donne naissance à un récit de voyage, *Rundherum. Das Abenteuer einer Weltreise* (1929) [Tout autour. L'aventure d'un voyage autour du monde] qui décrit les neuf mois qu'a duré leur périple autour du monde. Affublés aux États-Unis du surnom de *literary Mann-twins* [les jumeaux littéraires Mann], Erika et Klaus y séjournent pour la première fois lors de ce périple, séjour qui sera suivi de nombreux autres lors de leur exil à venir.

La politique ne commence à occuper une place dans la vie d'Erika Mann qu'à partir de janvier 1933, époque à laquelle elle fonde son cabaret *Die Pfeffermühle* [Le moulin de poivre], et

époque aussi à laquelle le parti national-socialiste remporte les élections et Adolf Hitler se couronne *Führer.*

Erika Mann étant née en 1905, elle entre dans la fleur de l'âge lors des belles et folles années de la République de Weimar (1919-1933). L'Allemagne n'échappe pas aux folles années vingt et l'entre-deux-guerres est vécu sous le signe de la liberté et de l'émancipation. Avec ses cheveux courts, ses pantalons, les courses de voiture qu'elle gagne ainsi qu'une sexualité ouverte et plurielle, Erika personnifie la femme moderne, tel que le permet la relative liberté acquise par les Allemandes lors de la fin du régime impérial.

Le côté sombre de ces *Roaring Twenties* [Les années folles] est sans contredit la montée du fascisme. Un climat économique instable ainsi que la honte et la frustration, elles aussi conséquences de la défaite allemande lors de la Première Guerre mondiale, permettent cette escalade vers la haine.

La famille Mann, de par sa notoriété et ses prises de position, n'échappe pas à l'objectif des national-socialistes. Klaus Mann parle d'une aversion *"dans les deux sens"*, arguant que l'engagement et l'énergie de la jeunesse seraient mieux investis ailleurs que dans la barbarie et le recul (Weiss 66). Quant à Erika, on dit qu'elle a tôt fait de *"tomber sur les nerfs des nazis"* (Weiss 66). Sa participation

à un événement pacifiste animé en janvier 1932 par Marcelle Capy (1891-1962), une Française, lui vaut des injures de la part de membres des SA (*Sturm Abteilung)* [Division d'assaut], organisation paramilitaire créée par Adolf Hitler à Munich en 1921 et affublée du surnom de *Chemises brunes* en raison de la couleur ses uniformes: on la traite de *"criminelle juive d'agitatrice bolchévique"* sans oublier de souligner le fait qu'elle se trouve en compagnie de l'ennemi de toujours, la France, ici sous les traits de la Quercinoise Capy (Weiss 68).

On ne se trompe pas au jeu des paris en avançant qu'Erika s'est politisée suite à la radicalisation de l'arène politique allemande; la naissance de son cabaret, *Die Pfeffermühle*, s'inscrit dans cette volonté de réveiller les masses plutôt que de simplement les amuser. Sa création, le premier janvier 1933, a lieu moins d'un mois avant la victoire d'Adolf Hitler aux élections historiques du 30 janvier.

Bref historique du cabaret et naissance de celui-ci en Allemagne

Le musical *Cabaret* (1966) de Christopher Isherwood (1904-1986), qui fut par la suite adapté pour le cinéma en 1972 par Bob Fosse (1927-1987), ainsi que le film *Moulin Rouge* (1952) de John Huston (1906-1987) et le récent *Moulin Rouge!* (2001) de Bar Luzmann (1962) bien que tous divertissants ont imprimé dans l'imaginaire collectif l'idée qu'un cabaret soit un endroit de petites moeurs où l'élan créatif est directement proportionnel à la longueur des vêtements que portent ses artistes féminines, donc quasi inexistant.

Avant de décrire la naissance du cabaret en Allemagne, il serait souhaitable de définir ce qu'est le cabaret afin de rétablir les faits; le cabaret est bel et bien un endroit où, assis à des tables rondes, les spectateurs assistent à diverses performances artistiques tout en sirotant un breuvage alcoolique. Toutefois, comme au théâtre, il y a autant de cabarets que de sortes de spectateurs, c'est-à-dire que la légèreté des moeurs des uns s'oppose parfois à la profondeur des textes des autres, car le cabaret peut aussi être un lieu de critique sociale et politique grâce

à la chanson, genre littéraire à part entière, tel que nous le verrons bientôt chez Erika Mann.

Le cabaret est né à Paris vers 1880 où le peintre Rodolphe Salis (1851-1897) y a ouvert dans le quartier Montmartre le maintenant célèbre *Chat Noir*, lieu mythique où des personnalités aussi diverses que Aristide Bruant (1851-1925), Charles Cros (1842-1888), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896), Erik Satie (1866-1925) se sont produits.

Otto Julius Bierbaum (1865-1910) serait à l'origine des premiers balbutiements du cabaret en Allemagne. (Segel 122); il publie en effet *Deutsche Chansons* [Chansons allemandes][9] en 1900, une collection de textes et de poèmes inspirés de la tradition française composés par différents auteurs allemands dont Frank Wedekind et Bierbaum lui-même.

Le premier cabaret à voir le jour en Allemagne naît en janvier 1901 à Berlin; Ernst von Wolzogen (1855-1934), qui contribua lui aussi à l'ouvrage de Bierbaum, y ouvre son *Über-Brettl* [Sur la

---

[9]À la différence du mot allemand *Lied*, voulant aussi dire *chanson*, l'emprunt par l'allemand du terme *Chanson* s'inspire directement de la tradition parisienne en ce qu'il réfère à un texte littéraire, bien souvent politisé, et surtout rempli d'esprit.

planche, Plus-que-planche][10] à la *Sezessionsbühne* [Scène de la sécession] de l'Alexanderplatz, cabaret qu'il souhaite empreint de sophistication. Quoique longue, la citation qui suit démontre la complexité de l'entreprise tout en étant une excellente illustration de ce qu'Erika Mann accomplira ultérieurement avec son propre cabaret :

> The "ennoblement" of vaudeville became one of Wolzogen's key slogans. The idea was implicit in the neologism that he coined in the fall of 1900; "Überbrettl." Not only did it have overtones of Bierbaum's Nietzschean conception of cabaret ("we will give birth to the *Übermensch* on the *Brettl*"), but it also implied that the popular stage would be raised to something over and above its current standard. In an interview published in October 1900, Wolzogen noted that vaudeville had become more popular than theater, at least for broad sectors of the public. He explained this by reference to the "nervous" age that sought "aphoristic, terse, and catchy tones." He conceded that people desiring "bodily beauty, power, and skill" could readily turn to the acrobatic numbers in vaudeville shows. Yet if they went there looking for spiritual satisfaction, they would be "horrified" by the "repertory of the chanteuses and the humorists, the pantomime of the eccentric clowns, and the musical offerings." These were the genres that had to be "ennobled", and Wolzogen called upon "genuine artists, poets, composers, actors, and singers" to do for vaudeville what painters and sculptors had done for the applied arts. He envisioned an "artistic variety show," sans acrobatics, where

[10]Le *Über* est clairement un clin d'oeil à Friedrich Nietzsche (1844-1900), comme le confirme Segel (124-125).

> smaller and more intimate genres of the performing arts would find a worthy home. (Jelavich 39)

Max Reinhardt (1873-1943), le suit de peu en 1901 avec son *Schall und Rauch* [Son et fumée], lui aussi situé à Berlin et qui suite à des changements au niveau de sa programmation et de sa structure devient le *Kleines Theater* [Petit théâtre].

Munich connaît les premiers balbutiements du cabaret grâce à l'initiative d'un exilé de nationalité française, Achille Georges d'Ailly-Vaucheret qui se fera connaître sous le nom de Marc Henry (dates introuvables), qui y fonde la *Revue franco-allemande* en 1898 en compagnie de son compatriote J.-G. Prodhomme (dates introuvables). Suite à ses rencontres dans des brasseries de Schwabing[11] avec de jeunes artistes, la métropole bavaroise brillera bientôt grâce aux *Elf Scharfrichter* [Les onze exécuteurs] cabaret littéraire, le premier *vrai* selon certains (Rainer Otto) qui naîtra en avril 1901 du désir de *"combattre l'abêtissement"* (Segel 143-144).

Bien que ne faisant pas partie des *Elf Scharfrichter*[12], Frank Wedekind y jouera un rôle prédominant et y connaîtra un franc

---

[11]Quartier de Munich autrefois fréquenté par les artistes et la bohème, maintenant habité par la jeunesse dorée de Munich.

[12]Le nom fait référence aux onze artistes qui auraient créé ce cabaret, mais Marc Henry aurait toujours présenté Wedekind comme un des instigateurs.

succès en y interprétant ses propres chansons jusqu'à quelques mois avant la fermeture du cabaret; Segel indique que la nécessité de gagner son pain ainsi que le désir de se produire très près du public, en contraste à ses pièces de théâtre, seraient à l'origine du succès de Wedekind qui continuera à oeuvrer sur d'autres scènes, pavant ainsi la voie à Bertolt Brecht (1898-1956) avec ses *Moritaten*, chansons racontant et décrivant des meurtres, forme que Brecht fera davantage connaître (155).

Die Pfeffermühle* ou *Erika sait y mettre son grain de... poivre!

C'est avec cet héritage qu'Erika Mann, aidée de son frère Klaus, de la grande comédienne Therese Giehse ainsi que du musicien Magnus Henning, ouvre son propre cabaret, *Die Pfeffermühle,* quelque trente ans plus tard. La première a lieu le 15 janvier 1933 à la *Bonbonnière*, local voisin du *Hofbräuhaus*, célèbre débit de boisson munichois où Hitler aurait tenu son discours inaugural (Keiser-Hayne 62); ce fait est loin d'être anodin lorsqu'on pense à la critique que *Die Pfeffermühle* lance en sa direction, particulièrement lors du deuxième programme, en février 1933, dans lequel l'antisémitisme est dénoncé et critiqué de façon on ne peut plus claire. D'ailleurs, Erika Mann appelle ses concitoyens à l'action, ce que son célèbre père fera plusieurs années plus tard, bien après le début de l'exil, et ce sur l'insistance d'Erika. Après ces deux premiers programmes à Munich, il n'est plus possible pour la troupe de se produire en Allemagne, le contenu des chansons ne plaisant visiblement pas aux autorités. L'exil semble donc être la seule porte de sortie et bientôt la Suisse, la Tchécoslovaquie et les Pays-Bas accueillent *Die Pfeffermühle*. Les États-Unis d'Amérique font de même et la troupe s'y produit pour la toute dernière fois de

son existence à New York en 1937. Le succès mitigé que la troupe y connaît est en partie dû à la forme; le cabaret littéraire, tel qu'il fut établi en Europe, vivait de critiques tant sociales, politiques que culturelles, et il s'agissait d'une forme peu connue, voire inconnue du public étatsunien, qui était beaucoup plus habitué à d'autres formes de divertissement, par exemple le *Music Hall* anglais. La langue anglaise constituait également un obstacle puisqu'il était difficile de transmettre toutes les finesses et subtilités des chansons dans une autre langue, et ce malgré toute la bonne volonté et les efforts des membres de la troupe.

Quand on lui demande pourquoi elle s'intéresse finalement à la politique, la comédienne répond: "*Hitler war nahe. Wir kannten ihn, und wir wußten, dass er den Untergang bedeuten würde. Viel zu spät haben wir unsere Kräfte gegen ihn gespannt, unsere wachen Kräfte.*" [Hitler était près. Nous le connaissions et savions qu'il signifierait la fin. Trop tard nous avons attelé nos forces contre lui, nos forces éveillées] (Mann, *Flucht ins Leben* 17). C'est une résistance pacifique qu'offre *Die Pfeffermühle*, puisque comme le dit sa fondatrice dans une de ses chansons, "*Ich brauche nie zu schreien und nie zu klagen/ Weil ich statt dessen musikalisch bin*"

[Je n'ai pas besoin de crier et de me lamenter, car au lieu de cela je suis musicale] (Keiser-Hayne 68).

Chansons

Les chansons[13] de *Die Pfeffermühle* sont multidimensionnelles puisqu'elles touchent toutes les sphères de la condition humaine, de la plus personnelle à la plus sociale. Dans plusieurs d'entre elles, Erika Mann critique le régime en place ainsi que la société dans laquelle celui-ci évolue d'une façon des plus humoristiques voire même avec légèreté, mais il ne s'agit que d'une tactique pour mieux faire passer son message. Il faut par contre rendre hommage à l'auteure qui anticipe le pire et dont les mots témoignent de l'obscurité croissante dans plusieurs de ses textes.

Un des titres dont Erika Mann accouche pour la première revue, ou programme, de *Die Pfeffermühle* est *Untermann* (1933) [sous-homme][14] (Keiser-Hayne 30). On y sent le désarroi d'un travailleur sans qui la société ne fonctionnerait pas, car il soulève les siens avec toute sa force et les soutient. On pense immédiatement à l'expression *piliers de la société;* celui qu'on appelle sous-homme est en fait le vrai pilier de la société, sans lui,

---

[13]Nous avons sollicité l'avis d'un représentant de la Bibliothèque de droit de McGill au sujet de la *Loi sur les droits d'auteurs*; il fut décidé de ne pas inclure les textes, bien que courts, des deux artistes en annexe. Les textes des chansons d'Erika Mann se retrouvent par contre tous dans l'ouvrage de Helga Keiser-Hayne.

[14]Impossible de ne pas y voir l'antithèse de l'*Übermensch* [Surhomme] de Nietzsche.

sans sa force de travail et bien sûr celle de ses millions de confrères, les Karsten Bernick[15] de ce monde n'auraient su se hisser au sommet. Erika Mann a-t-elle été inspirée par Georg Grosz (1893-1959) et sa peinture titrée *Stützen der Gesellschaft* [Pilliers de la société] de 1926 dans laquelle il ridiculise ceux croyant mériter ce titre?

Stützen der Gesellschaft (1926)

La finesse dans l'écriture d'Erika Mann est perceptible grâce au mot *stemmen*, qui veut à la fois dire *élever*, tel Atlas soulevant la Terre, mais aussi *appuye*r, alors peut-être accuse-t-elle le simple

---

[15]Personnage principal de *Samfundets Støtter* [Les soutiens de la société *ou* Les piliers de la société], oeuvre de Henrik Ibsen (1828-1906), dramaturge norvégien.

homme de supporter le régime en place? Peut-être est-ce un texte précurseur de ce qu'Ödön von Horváth[16] (1901-1938) décrira dans *Ein Kind unserer Zeit* [Un fils de notre temps *ou* Soldat du Reich], c'est-à-dire l'épuisement, non seulement physique, ce qu'Erika Mann montre très bien avec son personnage presque incapable de bouger tant il est fatigué [*Der kann sich vor Müdigkeit kaum mehr bewegen*], mais moral, social et économique qui poussera à première vue le jeune personnage de Horváth à embarquer dans le wagon nazi plutôt qu'à le fuir. Ce texte est aussi prémonitoire et annonciateur de ce que seront les camps de travail forcé, car encore là, sans la main-d'oeuvre bon marché à laquelle ils avaient accès, bien des industriels favorables au régime national-socialiste n'auraient tenu le coup.

Lors de la deuxième séance de représentations de *Die Pfeffermühle* ayant lieu à Munich du 1er au 18 février 1933, Erika Mann récite une *Conférence* (1933)[17] (Keiser-Hayne 59) lourde de sens pour tous ceux qui la comprirent: elle y raconte son désir et

---

[16]Écrivain de langue allemande né, tout comme Franz Kakfa (1883-1924), dans ce qui constituait le Royaume Austro-hongrois, il fut aussi forcé à l'exil et son oeuvre interdite en Allemagne.

[17]Lors des représentations de *Die Pfeffermühle*, il était coutume pour la cabarettiste de présenter ce qu'on appelle une *Conférence*, c'est-à-dire un texte d'opinion lu plutôt que chanté.

sa soif de continuer à exprimer son opinion, malgré les commentaires d'un ami tentant de l'en dissuader. Elle est prête à un combat public, ressent les événements de cette façon ou du moins appréhende une situation dramatique que le futur ne saura que confirmer. Son idéal est d'éradiquer le mal national-socialiste et elle veut rester elle-même, avec comme seules armes la véracité de ses opinions et de ses gestes, pour le faire et aussi pour remplir ce rôle pour ceux qui n'auront ni la force ni le courage de rester transparents, tel cet ami jadis compositeur atonal devenu directeur d'usine à chapeaux lui expliquant à quel point l'opinion est une denrée de luxe. Oui, la liberté d'expression est devenue une denrée de luxe lorsque débute le premier jour de février ce deuxième programme de *Die Pfeffermühle*, au lendemain de l'assermentation d'Adolf Hitler comme chancelier.

L'histoire de ce compositeur devenu directeur d'une usine n'est pas sans rappeler le sort vécu par plusieurs artistes allemands forcés à l'exil. Des écrivaines telles Mascha Kaléko, rédigeant des publicités pour des articles de toilettes et de sous-vêtements lors de son exil new-yorkais, ou encore Rose Ausländer, employée de banque ou secrétaire aussi à New York, ne sont que deux des nombreux exemples d'écrivains ayant dû abandonner ou à tout le

moins mettre de côté leur production littéraire faute d'un lectorat intéressé et de maisons d'édition prêtes à publier des *inconnus*. Notons qu'Erika Mann et son frère Klaus ont publié le livre *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil* [Fuite dans la vie. La culture allemande en exil] en 1939, véritable annuaire d'éminents allemands contraints à l'exil par le régime national-socialiste: on y retrouve autant des hommes de science, Albert Einstein (1879-1955) en tête de liste, que des artistes, tels les George Grosz (1893-1959)[18] ou Carl Zuckmayer (1896-1977)[19].

Un second texte créé pour cette deuxième revue est *Schönheitskönigin* (1933) [Reine de beauté] (Keiser-Hayne 61) dans lequel Erika Mann donne la parole à une spécialiste de la beauté, une chirurgienne plastique (elle parle de ses patients et de ses instruments) ou peut-être bien une cosméticienne (il y est question de table de massage), dont les commentaires sont si incisifs qu'on pourrait les croire tout droit sortis d'un magazine féminin du présent millénaire. Le patient, qu'on comprend être plutôt un client, est prêt à passer sous le bistouri pour corriger quelque faille que ce soit, faille que l'on peut taillader, lisser ou

---

[18]Peintre et caricaturiste de courant dadaïste et expressionniste.

[19]Dramaturge.

encore masser. Il peut par exemple s'agir du nez qu'on décrit comme n'étant pas tout à fait petit, alors vlan! une innocente petite rhinoplastie.

Avec les références aux caractéristiques physiques, Erika Mann montre le ridicule des lois de pureté aryennes, toutefois, lorsqu'on en vient à vouloir corriger son arbre généalogique, si telle chose est possible, et en se rappelant la date de création de ce texte, on comprend bien qu'il ne s'agit pas (que) de pure vanité, mais bien de survie et ce texte expose, néanmoins de façon humoristique, la détresse par laquelle les citoyens allemands de religion juive doivent passer. L'ironie de la chose est que cette chanson fut interprétée par la grande comédienne Therese Giehse (1898-1975), bien connue pour son interprétation du rôle principal dans la pièce *Mutter Courage (1941)* [*Mère Courage et ses enfants* dans la version française] de Bertolt Brecht, elle-même d'extraction juive et qu'Adolf Hitler pourtant adorait. Cette anecdote expose à quel point la soi-disant pureté aryenne était une variable des plus aléatoires, d'autant plus lorsqu'on réalise que les numéros un et deux du régime national-socialiste étaient eux-mêmes loin d'être des blonds aux yeux bleus.

Die Pfeffermühle doit quitter l'Allemagne et se rendre en Suisse, où les membres de la troupe, Erika en tête accompagnée de son frère Klaus ainsi que des Therese Giehse, Magnus Henning, le compositeur et pianiste attitré du cabaret, et Sybille Schloss (1910-), la menue interprète, espèrent pouvoir continuer à se produire en toute liberté, ce qui sera difficile puisque les autorités suisses exigent d'Erika qu'elle embauche un contingent suisse (Keiser-Hayne 67). Les représentations auront lieu au Cabaret Hirschen de l'hôtel du même nom, où débute le 30 septembre 1933 le premier programme de *Die Pfeffermühle* en exil. De 1933 à 1936, le cabaret se produira au total plus de mille fois dans les pays suivants: Suisse, Tchécoslovaquie, Pays-Bas, Belgique et Luxembourg.

Une chanson-phare est sans conteste *Hungerkünstler* (1933) [artiste de la faim] (Keiser-Hayne 76); lorsqu' exploité en 1924 par Franz Kafka dans son recueil de nouvelles *Ein Hungerkünstler* [Un artiste de la faim], le thème de l'artiste de la faim est décrit comme étant le besoin irrésistible de jeûner et de faire de ce jeûne une performance, un spectacle pour lequel le spectateur aurait de l'admiration, mais je n'entrerai pas ici dans une analyse de l'oeuvre

kafkaïenne. Peut-on par contre y voir un désir de dépassement, voire d'ascèse?

Si la faim est un choix pour l'artiste de Kafka, celui d'Erika Mann, malgré qu'il l'ait jadis pratiquée par choix, y est maintenant contraint. De faim il est passé à famine. Elle est maintenant son existence plutôt qu'un jeu. *Kunst heißt hungern, und das Hungern ist nicht künstlich* [l'art c'est de jeûner, et le jeûne n'est pas factice]: on ne peut plus du tout y voir de simulation.

Être artiste de la faim ne constitue plus l'attraction qu'on admirait naguère, l'idole [Abgott] d'hier étant devenue le souffre-douleur d'une société dépouillée de toute justice. L'affamé avec un grand A n'a plus la faveur du public forcé par le régime en place à répudier la grande majorité des artistes[20], et si ce public se rit autant de l'artiste, c'est qu'il craint, voire se sait, être condamné à un sort similaire. L'austérité dans laquelle l'Allemagne est plongée est difficilement oubliable et l'humain prend de tout temps un malin plaisir à se consoler en riant de l'Autre, cette fois-ci sous les traits de l'artiste de la faim, et à s'y projeter: il est donc plus que jamais vrai que *ein jeder Bürger sah sich an mir satt* [tout un chacun se voyait repu en moi].

---

[20]On pense au terme d'*art dégénéré*, *entartete Kunst*.

Ach wir hungern bis zum Schluß, weil das heute nach der Ansicht vieler Leute bis auf weiteres so bleiben muß! [Ah! Nous avons/aurons faim jusqu'à la fin, car de l'avis de plusieurs, c'est comme ça que ça doit demeurer!]: peut-on encore affubler Erika Mann du titre de prophète et voir dans ce texte de 1933 les horreurs des camps de concentration? On peut toutefois affirmer avec quasi certitude que les atrocités de la Première Guerre mondiale avaient laissé leurs traces sur la jeune auteure.

L'année 1934 débute par le deuxième programme de *Die Pfeffermüle* en exil toujours à Zurich, en Suisse, programme dont les chansons connaissent une progression dramatique. *Die Dummheit* (1934) [La stupidité] (Keiser-Hayne 107) titre encore une fois interprété par Therese Giehse, est en quelque sorte un des seuls moyens qu'a Erika Mann d'avertir ses concitoyens du danger qui guette l'Allemagne: "*Ich bin die Dummheit, hört mein Lied und nehmt es nicht zu leicht*" [Je suis la stupidité, écoutez ma chanson et ne la prenez pas trop à la légère] (Keiser-Hayne 107). Erika Mann fait parler cette *Dummheit*, qui est clairement une métaphore utilisée pour décrire le régime politique en place qu'elle critique et combat.

La critique est évidente lorsqu'on constate le lien qu'établit l'auteure entre la stupidité et le diable, ce dernier sachant influencer la première. La stupidité se colle à l'esprit des gens, qui auront alors peur de se forcer les méninges, en d'autres mots de réagir face aux politiciens, ces derniers étant à leur tour dirigés de plus haut par cette *Dummheit* qui tire les ficelles de ces fous du pouvoir. Est bien pris qui croyait prendre. Chacun est plus bête que l'autre, semble vouloir nous dire Erika Mann.

Le texte est une véritable mise en garde: il faut agir, car il sera bientôt trop tard! Erika Mann utilise le mot *Untergang* [fin, naufrage], car oui, le peuple court à sa perte, se rend à cet *Untergang* au pas de course s'il ne choisit pas de critiquer massivement le régime en place.

La chanson se termine sur une note plus gaie; la *Dummheit* n'a plus de toit, chassée qu'elle a été par la raison citoyenne qui a finalement su identifier le menace la guettant. Est-ce qu'Erika Mann se montre trop optimiste? Il semble malheureusement que oui, si seulement on pense à la douzaine d'années à venir en Allemagne, et au reste de l'histoire de l'humanité jusqu'à aujourd'hui. Elle sera toutefois louangée quelque temps plus tard

par Jan Werich (1905-1980)[21], qui lui écrira au sujet de son combat contre la *stupidité* [*Kampf gegen die "Dummheit"*].[22] Voici la lettre de Werich, datée du neuf février 1935:

> Liebe Erika Mann,
>
> ich habe noch nie an jemanden geschrieben, den ich eben auf der Bühne gesehen habe, aber nachdem ich ein so schönes und mutiges Theater, mit einem Wort: Ihr Theater, sah, muß ich Ihnen sagen, daß ich mich Ihnen sofort anschließen würde, um einen gemeinsamen Kampf gegen die "Dummheit" zu führen!
>
> Jan Werich auf Wiedersehen in besseren Zeiten
>
> [Chère Erika Mann,
>
> je n'ai encore jamais écrit à quelqu'un que je viens tout juste de voir sur scène, mais après avoir vu un théâtre si beau et courageux, le vôtre, je dois vous dire qu je me joindrais tout de suite à vous dans une lutte commune contre la "stupidité"!
>
> Jan Werich au revoir dans de meilleurs moments]

---

[21]Auteur et cabarettiste tchèque; co-fondateur en 1925 avec Jiri Voskovec (1905-1981) de *Das Befreite Theater* [Le Théâtre libéré] de Prague.

[22]Lettre citée dans la correspondace d'Erika Mann à la page 65 de *Briefe und Antworten I*.

Die Pfeffermühle déménage ses pénates une fois de plus et se rend à Bâle, deuxième plus grande ville suisse d'expression allemande, où elle jette l'ancre pour son programme d'octobre 1934. La chanson *Grenzen. Reiselied* (1934) [Frontières. Chanson de voyage] (Keiser-Hayne 126) est introduite lors de ce troisième programme de *Die Pfeffermühle* en exil. Le texte débute par un extrait de *Urians Reise um die Welt* [Le voyage d'Urian autour du monde] de Matthias Claudius (1740-1815): "*Wenn einer eine Reise tut, dann kann er was erzählen*" [Lorsque quelqu'un fait un voyage, il peut alors raconter quelque chose].

Si le poème de Claudius traite d'un voyage qu'effectue le diable, le texte d'Erika Mann parle du périple de ceux devant fuir ce dernier (le diable, se cachant cette fois sous les traits du régime national-socialiste). Il faut avoir le courage de partir (*Reisemut)*, car il est peut-être plus simple pour un résistant de rester en Allemagne, se taire et suivre le troupeau. Le texte fait vaciller le lecteur d'un lieu à l'autre et surtout l'étourdit par la description de la panoplie de documents et d'étapes à franchir avant qu'un quelconque répit se fasse sentir.

L'auteure explique dans le refrain que nous sommes limités par l'absence de limites [*Grenzenlos begrenzt sind wir*], ce qui est

certes terrifiant placé dans le contexte que l'on connaît et surtout qu'Erika Mann endure déjà et dans lequel elle sait qu'elle aura à naviguer d'ici peu.

Un texte qui ne laissera personne indifférent et aura de lourdes conséquences pour le futur de la troupe est *Weil ich will* (1934) [Parce que je veux] (Keiser-Hayne 134-135). Le titre est un jeu de mots utilisant le verbe vouloir [wollen] conjugué à la première personne du singulier [will] et le nom de jeune fille, Wille, de Renée Schwarzenbach-Wille (1883-1959) traduisible par les mots volonté, intention ou vouloir. Renée Schwarzenbach-Wille, fille d'un général et d'une comtesse Bismarck, qui en plus d'être une hôtesse en vue de la haute bourgeoisie suisse-allemande et une photographe dont l'oeuvre fut récemment présentée au *Fotomuseum Winterthur* [Musée de la photo de Winthertour][23], était la mère d'Annemarie Schwarzenbach (1908-1944), écrivaine et amie intime de Klaus et Erika Mann. Renée Schwarzenbach-Wille, qui installa un portrait d'Adolf Hitler sur sa table de travail (Schwarzenbach, par. 3), redoutait fortement l'influence rouge des rejetons Mann sur sa fille et serait à l'origine des troubles provoqués en novembre 1934 par des membres de l'organisation

---

[23]Exposition *Fotoalben von Renée Schwarzenbach-Wille* [Albums photo de Renée Schwarzenbach-Wille] du 3 décembre 2005 au 19 février 2006.

helvétique pro-nazie *Nationale Front* [Front national] et qui perturbèrent les représentations subséquentes de *Die Pfeffermühle* à Zurich[24].

Que Renée Schwarzenbach-Wille se sente visée par la chanson *Weil ich will* est un fait des plus intéressants: c'est avouer qu'elle s'est reconnue en la description d'une personne fort peu sympathique, arrogante (une photographie de Therese Giehse en dame maniérée et hautaine est révélatrice de l'esprit de cette chanson), à qui le coeur ne fait pas mal [mir tut das Herz nicht weh], et surtout qui impose sa volonté, la répétition incessante de *"ich will"* [je veux] en révélant l'ardeur. A-t-elle par contre aussi eu la vivacité d'esprit d'y voir une femme sympathisant avec une dictature non-nommée quoique clairement sous-entendue:

Weil er will,
schenkt man ihm die Macht,
Weil er will,
Wird der Tag zur Nacht,
Weil er will,
Heisst das Schlechte gut,
Weil er will,
Stinkt die Welt nach Blut

---

[24]Plusieurs sources reprennent ces événements; le présent travail se concentre principalement sur la version d'Erika Mann qui peut être lue dans le premier volume de *Erika Mann: Briefe und Antworten. Band 1: 1922-1950.* Éd.: Anna Zanco Prestel. München: dtv, 1988. Pages 47-59.

[Puisqu'il veut,
on lui donne le pouvoir,
Puisqu'il veut,
le jour deviendra la nuit,
Puisqu'il veut,
on nomme le mauvais "bon",
Puisqu'il veut,
le monde pue le sang]

Or, étant tout autant campée dans ses opinions nationalistes que la jeune Mann dans ses positions pacifistes, pourquoi est-ce que Schwarzenbach-Wille a cru avoir été insultée par une chanson décrivant le nouvel ordre des choses qu'elle souhaitait tant voir naître en faisant en sorte que *Die Pfeffermühle* se sente poussée vers la sortie (c'est-à-dire qu'elle doive quitter la Suisse) suite au brouhaha causé par des *spectateurs* ou aux menaces de mort reçues par Erika le 13 novembre 1934[25]? Sentait-elle que le texte d'Erika était plus fort que ce tumulte pour lequel la police l'en nommera instigatrice et qui ne fera peut-être que multiplier les gestes de solidarité envers *Die Pfeffermühle*?

---

[25]Ces menaces de mort sont mentionnées par Kröger à la page 25 de son ouvrage.

Miss Erika Mann, correspondante de guerre à Londres et *Guest Speaker* aux États-Unis

Suite à l'échec américain de *Die Pfeffermühle*, la troupe se sépare et Erika Mann devient correspondante de guerre, entre autres pour la BBC. Elle émigre officiellement aux États-Unis en juillet 1937 et jusqu'à la fin de la guerre fait l'aller-retour entre l'Europe et les États-Unis, pays où elle est engagée par de nombreux organismes et universités à titre de *Guest Speaker* [conférencière invitée]. Elle parcourt les vastes étendues étatsuniennes avec un grand message: arrêter Hitler et ses acolytes. Au sujet de son expérience de *Guest Speaker* sont tirés les deux titres suivants: *Mein Vaterland, der Pullman-Wagen* (1942)[26] [Ma patrie, le wagon-lit] (Mann, *Blitze überm Ozean* 261-265) et *Aus dem Leben einer Vortragsreisenden* (1945) [De la vie d'une conférencière nomade] (Mann, *Blitze überm Ozean* 266-276).

Mein Vaterland, der Pullman-Wagen est un long voyage à travers les États-Unis à bord de ce qu'elle considère comme sa nouvelle patrie, le wagon-lit, lieu qu'elle ne quitte pas pendant plusieurs jours, les distances étant si grandes qu'on ne peut dire exactement à quelle heure on arrivera vraiment à destination:

---

[26]Il n'existe pas de document confirmant cette date.

"Wann werden wir in Los Angeles ankommen? ... Na, ungefähr übermorgen." [Quand sera-t-on à Los Angeles? ... Ah, environ après-demain.] (Mann, *Blitze überm Ozean* 264)

Ce qui fascine dans ce texte, c'est l'enthousiasme avec lequel Erika Mann décrit ses fréquents et longs séjours dans un lieu assez exigu et pas plus confortable qu'il ne le faut (sa description du brossage de dents nous fait apprécier les joies de l'eau courante). Une grande solitude, ou plutôt la possibilité de se replier sur soi et réfléchir, se fait sentir et on peut admirer la facilité avec laquelle l'auteure en fait son chez-soi. Le lieu, le train, est peut-être accessoire, la tête, elle, semble être le véritable chez-soi, car c'est là que se trouvent les idées, les sentiments, les humeurs. *Mein Vaterland,.der Pullman-Wagen* n'est peut-être pas le plus profond des textes d'Erika Mann, mais il constitue un exemple des plus vivants des sacrifices auxquels elle doit faire face dans le but de continuer sa lutte. En tant que fille aînée du grand Thomas Mann, il eut été bien plus facile pour elle de suivre ses parents et de profiter du confort et du calme relatif auxquels ils eurent droit lors de leur exil à Princeton et plus tard à Pacific Palisades, en Californie, où Thomas Mann se fit construire une résidence.

Erika Mann a écrit plusieurs textes en tant que correspondante de guerre, mais un des plus évocateurs est certes *Eine Nacht in London* (1940) [Une nuit à Londres] (Mann, *Blitze überm Ozean* 179-182) dont la version allemande fut publiée à New York dans *Aufbau*[27] [Construction], édition du 8 novembre 1940[28]. Ce texte, dans lequel Erika Mann décrit sa promenade à travers la capitale britannique lors d'un des bombardements allemands de septembre 1940, le *London Blitz*[29], est comparable à un documentaire: le lecteur se croit plongé dans les lieux qu'Erika Mann décrit, la suit pas à pas et imagine parfaitement la sensation de verre crissant que ressent l'auteure sous ses pieds:

> Ich ging über das Schlachtfeld der Straßen, ungenügend ausgestattet. Zinnhelme schützen zwar gegen Schrapnellsplitter, sind aber augenblicklich nicht käuflich. Das erste Hotel, in dem ich vorsprach, war gerade von Bomben schwer beschädigt worden. Ich ging weiter und bemerkte plötzlich, daß ich seit zwanzig Minuten über Glas gegangen war. Das feine Geräusch von zerbrechendem Glas unter den Füssen ist unangenehm deutlich. Man hört es durch allen sonstigen Tumult durch. (Mann, *Blitze überm Ozean* 180) [Je marchais sur le champ de

---

[27]Journal crée à New York en 1934 par des exilés juifs d'expression allemande, le *German-Jewish Club*, et pour lequel de nombreux auteurs réputés. *Aufbau* est publié depuis 2005 à Zurich, en Suisse.

[28]Traduction de *They don't know London* [Ils ne connaissent pas Londres], publié à New York dans *The Nation* le 19 octobre 1940.

[29]Le mot allemand *Blitz* signifie *éclair*.

> bataille que constituaient les rues, pas assez équipée que j'étais. Il est vrai que les casques d'étain protègent contre les éclats de shrapnel, mais pour le moment on n'en vend pas. Le premier hôtel où je me présentai venait d'être abîmé par des bombes. Je continuai et remarquai soudainement que je marchais sur du verre depuis vingt minutes. Sous les pieds, le bruit délicat de verre brisé est inconfortablement clair. On l'entend à travers tout autre tumulte.]

Erika Mann a prouvé à plusieurs reprises à quel point elle pouvait se montrer téméraire: participante à des rallies-automobile, grande voyageuse devant l'éternel (en 1927 et 1928, elle avait fait un tour du monde avec son frère Klaus les menant notamment en Asie et en Union Soviétique) et reporter lors de la Guerre civile espagnole de 1938. Cette fois, le danger la guette vraiment, et bien que se sachant sans défense [wehrlos], mais se sentant investie d'une mission, celle entre autres d'informer les auditeurs allemands de la BBC, elle note au péril de sa propre vie, chaque personne ou événement qui croise son chemin et en brosse un portrait plutôt décontenançant des choses, comme par exemple lorsqu'elle relate les paroles entendues autour d'elle: "*Frankly I do not like it*" (Mann, *Blitze überm Ozean* 181) est le commentaire le plus fort qu'elle entendra. Et tout comme on ne comprend pas toujours que quelqu'un puisse rire dans un salon funéraire, Erika Mann ne sait que penser des couples qui dansent dans le sous-sol d'un grand

hôtel du centre de Londres au son de musique de jazz. Mais l'artiste en elle n'est également pas trop loin puisqu'elle choisit d'utiliser des métaphores se rapportant à la scène, telles que *Spiel* [spectacle] pour décrire l'action des grenades dans le ciel ou bien *das unheimliche Konzert* [l'inquiétant concert] pour dépeindre la défense antiaérienne.

La destruction générale [allgemeine Zerstörung] de Londres souhaitée par ceux qu'elle surnomme les héros dociles de Monsieur Göring [Herrn Görings folgsame Helden] montre la *Dummheit* [Stupidité][30] à son paroxysme, mais cette fois Erika Mann ne sera pas capable d'envisager qu'il y aura encore pire à venir, donc pire que Londres, ville qui fut beaucoup plus touchée que la néerlandaise Rotterdam lors du bombardement du 14 mai 1940. Ce qui est troublant, et qu'Erika Mann avait fort probablement de la difficulté à s'imaginer, semblant beaucoup admirer les Alliés et surtout compter sur eux, est que les Alliés ont aussi montré le visage de la *Dummheit* sur les populations civiles en attaquant Hambourg avec l'*Opération Gomorrhe* en juillet 1943 ou Dresde en février 1945. Le dictateur soviétique Joseph Staline aurait dit *"La mort d'un seul homme, c'est une tragédie. La disparition de millions*

---

[30]Référence à un des textes de *Die Pfeffermühle* précédemment discuté.

de personnes, c'est de la statistique"; c'est bien triste, mais les différentes sources se contredisant sur le nombre de victimes et l'ampleur des dégâts suite à chacun des bombardements, tant allemands qu'alliés, c'est un peu la conclusion à laquelle nous amène l'Histoire. L'Humain est bien peu de choses, mais l'inconnu qu'Erika Mann cite en conclusion de son texte *Eine Nacht in London* a peine à croire "*daß Bestialität unter Menschen exisitiert*" [que la bestialité existe entre les hommes]. L'humain serait donc capable du pire, faire de l'Autre son ennemi et vouloir l'éliminer, et du meilleur, conserver une certaine foi en le genre humain et être incapable de croire à de telles barbaries.

Toujours à Londres, mais cette fois en septembre 1941, Erika Mann prononcera un discours lors XVII[e] Congrès international du PEN[31]. Elle flirte avec son auditoire, ou du moins le flatte dans le bon sens, en affirmant que l'Europe se trouve à Londres (Mann, *Blitze überm Ozean* 229); Erika Mann semble avoir la bonne technique pour captiver son public, c'est du moins ce qu'on ressent en la lisant. Intitulé *Die Zukunft Deutschlands* [Le futur de l'Allemagne], ce discours se concentre surtout sur l'éducation, ou plutôt la régression dans l'éducation de la jeunesse allemande,

---

[31] *Poets, Playwrights, Essayists and Novelists,* organisation internationale d'écrivains fondée à Londres en 1921.

thème qu'Erika Mann exploite dès 1938 dans *School for Barbarians*[32], pamphlet publié avec un franc succès. Lors de son allocution devant les membres du PEN, elle tente de faire comprendre à quel point l'esprit de la jeunesse allemande est menacé, et plus globalement celui de la société allemande en entier, et sa raison intoxiquée [ihr Verstand ist vergiftet] par la propagande nazie. Erika Mann prépare son auditoire à la délicate mais ô combien importante tache qui incombera aux esprits pacifiques après la guerre, c'est-à-dire une rééducation entière de l'esprit allemand :

> Der Begriff "moralische Aufrüstung" wird von einer ziemlich zwielichtigen Organisation benutzt und mißbraucht, aber er bleibt trotzdem ein guter Begriff. Beim Versuch, Deutschland moralisch aufzurüsten, haben wir es mit drei Generationen zu tun: mit den Erwachsenen, den Älteren, die sich noch an die Zeit vor den Nazis erinnern und nie ganz von Hitler unterjocht wurden; mit den Jüngeren, die von ihm besessen sind und nichts als den Nazismus kennen; und mit den Kindern, deren Geist, noch formbar genug ist, um für neue Einflüsse offen zu sein. (Mann, *Blitze überm Ozean* 230-231) [L'expression "armement moral" est utilisée par une organisation douteuse, mais elle demeure une bonne expression. En essayant d'armer moralement l'Allemagne, nous avons affaire à trois générations: les adultes, les vieux, qui se

---

[32]La version allemande porte le titre suivant: *Zehn Millionen Kinder. Die Erziehung der Jugend im Dritten Reich.* [Dix millions d'enfants. L'éducation de la jeunesse sous le Troisième Reich].

> rappellent encore de l'époque pré-nazie et qui n'ont jamais vraiment été opprimés par Hitler; les plus jeunes, qui sont possédés par lui et qui ne connaissent rien d'autre que le national-socialisme; et les enfants, dont l'esprit est encore assez malléable pour recevoir de nouvelles influences.]

Pour Erika Mann il s'agit d'un devoir, l'utilisation du verbe *müssen* [devoir] en faisant foi, et elle demande à ses collègues de préparer cette rééducation d'Après-guerre en commençant dès maintenant à rédiger de nouveaux manuels scolaires pour ainsi pouvoir reléguer le système scolaire allemand aux oubliettes [wir müssen uns darauf vorbereiten, deutsche Erziehung aus dem Fenster zu werfen] dès le moment venu. Convaincue que les Allemands plus âgés aideront à cette tâche, elle craint toutefois les plus jeunes, ceux nés de 1919 à 1924, qui selon elle auraient subi la plus grande influence, donc les plus grandes séquelles, de la doctrine fasciste, et de qui, toujours selon elle, on devra se méfier pour quelque temps.

Comparant son pays natal à un malade mental et ses habitants à des patients, il n'est pas surprenant qu'Erika Mann utilise la métaphore de l'électrothérapie comme traitement possible, mais même dans ce cas, elle reste plutôt pessimiste, la maladie qu'est le nazisme ayant déjà fait beaucoup trop de

victimes. Mais elle continue à implorer le Monde à réagir et à se préparer à soigner les *patients*, ce qui en quelque sorte indique qu'elle croit que le joug national-socialiste ne durera pas mille ans comme il le souhaite, ce qui démontre de l'autre côté un certain optimisme.

Il semble par contre être encore trop tôt, en 1941, pour saisir à quel point ce régime politique qui ne durera que douze ans, période on ne peut plus courte dans l'histoire de l'humanité, aura laissé des séquelles sur l'âme des Allemands et de l'Humanité toute entière.

Du point de vue linguistique, il est à noter qu'Erika Mann fait un usage fréquent de séries de trois éléments, noms ou adjectifs, technique qu'elle utilisera encore plus lors d'un autre discours important, *Gastgeber Amerika* [Mon hôtesse, l'Amérique][33], encore en 1941, et qui offre une *Steigerung* [intensification] dans la teneur de son message. Enthousiaste à la suite de la réélection de Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) le 5 novembre 1940 pour un troisième mandat à la présidence des États-Unis et surtout de son entrée en poste le 20 janvier 1941, elle décrira l'événement, qu'elle

---

[33]J'ai choisi de traduire ce titre de cette façon, car il résume très bien ce que ressent Erika Mann envers les États-Unis, c'est-à-dire une impression d'être la bienvenue chez quelqu'un.

considère de la plus grande importance au plan international, de la manière suivante:

> Ich fühlte, daß dieses Ereignis **zu großartig**[34], **zu aufregend** und **zu bewegend** war, als daß ich nur in den Zeitungen darüber lesen wollte, anstatt teilzuhaben. Und ich nahm daran Anteil. Als Mr. Roosevelt- als Ihr Präsident, als unser Präsident- seinen feierlichen Amtseid abgelegt und die Worte "So wahr mir Gott helfe!" gesprochen hatte, spürte ich einen ziemlich dikken [sic] Kloß im Hals. Und als nach der Ansprache des Präsidenten die Nationalhymne gesungen wurde und ich dabei mitsummte, war ich immer noch heiser – so wie jeder, den dieses Ereignis zu Tränen gerührt hatte. Alles war **so rührend, so wunderbar** und **so ermutigend**.(Mann, *Blitze überm Ozean*, pp. 198-199) [Je sentais que cet événement était trop grandiose, trop excitant, trop émouvant que je ne voulais pas seulement en prendre connaissance dans le journal plutôt que d'y participer. Et j'y ai participé. Lorsque Mr. Roosevelt – lorsque votre président, notre président – prêta serment et prononça les mots "Que Dieu me vienne en aide!", j'en eus la gorge serrée. Et lorsqu'après le discours du Président, l'hymne national fut chanté et que je fredonnai avec la foule, j'étais encore enrouée – comme tous et chacun qui avaient été émus jusqu'aux larmes par cet événement. Tout était si touchant, si merveilleux et si encourageant.]

Erika Mann ne cache pas son désir d'appartenir à ce pays qu'elle décrit en des termes assez élogieux et à son peuple qu'elle

---

[34]Les progressions verbales de cet extrait sont identifiées en caractères gras.

nomme *das große Volk der größten existierenden Demokratie* [le grand peuple de la plus grande démocratie qui existe]. Disant se sentir comme une loyale concitoyenne plutôt qu'une étrangère lors des célébrations suivant la réélection de FDR [daß ich mich nicht wie eine Ausländerin, sondern wie eine loyale Mitbürgerin der jubelnden Massen fühlte], Erika Mann sait toucher son auditoire car, bien qu'elle ait dit que le Monde se trouvait à Londres lors de son discours au congrès du PEN, elle donne l'impression qu'il se trouve aux États-Unis cette fois-ci: les combats physiques n'ont certes pas lieu en Amérique, mais la guerre, d'un point de vue moral, se joue tout autant de ce côté de l'Atlantique que de l'autre, car, pour Erika Mann, le sort de l'humanité s'y trouve et Roosevelt est son sauveur puisqu'il promet toute l'aide possible à son vis-à-vis britannique Winston Churchill (1874-1965).

Saluant ce qu'elle appelle *eine freie und friedliche Wahl* [une élection libre et pacifique], mais oubliant de ce fait que, même si l'esclavage fut aboli en 1865, que la ségrégation existe toujours aux États-Unis lors de ses nombreux séjours. Le droit de vote avait été accordé à tous les hommes[35], sans égard à la race, dans les *Reconstruction Amendments* du 3 février 1870, mais il faudra

---

[35]Aux États-Unis, les femmes, elles, reçurent le droit de vote en 1920.

attendre le *Voting Rights Act* du 6 août 1965, sous Lyndon Baines Johnson (1908-1973), pour en voir la couleur.

Lors de ma première lecture de ce texte, il y a déjà quelques années, j'avais porté un jugement plutôt sévère sur Erika Mann et ce que je considérais être une certaine ignorance de la situation étatsunienne, voire même un quelconque mépris face à plusieurs habitants de ce pays, mais je serais maintenant tentée par l'idée suivante: peut-être qu'Erika Mann souhaitait seulement se montrer persuasive dans le but d'embarquer le plus de gens possible dans sa lutte contre le fascisme, taisant de ce fait les inégalités et injustices existant en sa terre d'accueil, réussissant une fois de plus à flatter son auditoire dans le sens du poil et se comportant le mieux possible pour pouvoir y rester et y être active puisque, oui, les États-Unis est l'endroit où presque tout se joue, ce qu'elle savait très bien.

Il est aussi important de comprendre que cet enthousiasme qu'a Erika Mann pour les États-Unis n'est certes pas étranger à son désir d'en obtenir la citoyenneté, ce qui malheureusement pour elle n'aura jamais lieu, le FBI ayant compilé trop de données négatives sur elle (et sa famille). En effet, le FBI voyait certains auteurs exilés allemands comme de potentiels suspects et compila

d'importants dossiers sur plusieurs d'entre eux, dont Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger (1884-1958), et bien sûr les membres de l'illustre famille Mann: Thomas, Heinrich, Klaus et Erika. Il appert toutefois qu'Erika Mann aurait également rencontré des représentants du FBI de son propre gré, faisant d'elle-même une informatrice se laissant questionner sur plusieurs sujets [[sie] ließ sich über verschiedene Themen befragen] (Stephan 174), par exemple les activités d'autres exilés allemands. Des rumeurs auraient aussi laissé croire vers 1941 qu'elle et son frère Klaus auraient été très actifs à titre d'agents du Comintern, ce qui fut toutefois jugé difficile à confirmer par un ex-communiste environ dix ans plus tard (Stephan 188). Puisque le FBI n'a permis l'accès à Alexander Stephan, auteur de *Im Visier des FBI. Deutsche Exilschrifsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste* [Dans la mire du FBI: Auteurs allemands exilés dans les dossiers des services secrets américains][36], qu'à très peu de pages du volumineux dossier sur Erika Mann, il est difficile d'en saisir toute la portée.

---

[36]Cet ouvrage datant de 1995 a été traduit en anglais sous le titre *Communazis* (2000), titre évocateur des craintes véhiculées à l'endroit des auteurs allemands exilés.

Il est par contre clair qu'Erika Mann, jeune Allemande voyageant librement à travers le vaste monde, pouvait représenter une *menace* aux yeux d'un gouvernement pour qui la moindre petite tache rouge prenait des proportions démesurées. En cette époque d'âge d'or du McCarthysme, il est fort probable que le vaste travail d'éducation et de sensibilisation effectué par Erika Mann auprès de la population américaine dans le but de lutter contre le nazisme pesait moins lourd dans la balance que la possible inclinaison socialiste de la *Guest-Speaker*. Ses relations homosexuelles, ainsi que sa relation ambiguë avec son frère Klaus, ont aussi joué un rôle dans cette campagne de salissage à son endroit et suite à laquelle elle prit la décision de retirer sa demande de citoyenneté américaine, événement qu'elle accepta amèrement.

Dans l'impossibilité de demeurer aux États-Unis, elle se résignera en quelque sorte à regagner l'Europe: elle sera l'assistante de son père, une secrétaire particulière des plus allumées et éditera la correspondance personnelle de ce dernier en trois volumes en plus de voir à l'administration de sa succession. Elle supervisera également l'adaptation cinématographique des oeuvres de son père en plus de tenir la vedette dans *Felix Krull*, film tiré d'un roman de ce dernier.

Elle défendra également son défunt *faux-jumeau*, Klaus, dans la bataille empêchant la publication de *Mephisto. Roman einer Karriere* (1966, 1981) [Mephisto. Roman d'une carrière][37], roman à clef dans lequel le personnage de Hendrik Höfgen n'est autre qu'un calque de Gustaf Gründgens, premier mari d'Erika et ancien amant de Klaus ayant choisi de rester en Allemagne après 1933 et de frayer avec le régime national-socialiste.

[37] Écrit en 1966, interdit en 1966, on recommencera à le publier en 1981. L'édition la plus récente est publiée chez Rowohlt (2000).

Biographie de Pauline Julien[38]

Benjamine de onze enfants, Pauline Julien naît le 23 mai 1928, trois mois après que ses parents, Marie-Louise Pronovost et Émile Julien, eurent célébré leurs noces d'argent. À ce titre, la famille Julien ne fait pas exception à la mode de l'époque qui veut que chaque famille canadienne-française catholique comporte de nombreux enfants, les curés le disant en ces termes: il ne faut pas empêcher la famille. L'arrivée de Pauline crée une joie palpable, son père, ancien maire de Baie-de-Shawinigan, la décrivant comme étant un *"cadeau du ciel"* et le reste de la famille souhaitant la bienvenue à ce petit *"rayon de soleil"* (Desjardins 17) arrivé alors que la famille est bien réinstallée au Québec, dans la région de Trois-Rivières plus précisément, après une migration décevante au Manitoba; la bougeotte est dans les gènes chez les Julien qui

---

[38]Les faits (dates, événements, anecdotes, etc.) décrits dans ce travail, à moins d'avis contraire, sont tirés de la biographie *Pauline Julien. La vie à mort* de Louise Desjardins. Bien qu'elle ne me connaisse pas, je suis reconnaissante à l'auteure Louise Desjardins qui a eu la chance d'écrire une biographie sur Pauline Julien avec l'accord et surtout la collaboration de cette dernière qui lui a permis l'accès aux carnets qu'elle avait colligés dans le but d'un jour écrire son autobiographie, ce qu'elle aura finalement laissé à une autre personne; Pauline Julien aura publié, quelques mois avant son suicide *Il fut un temps où l'on se voyait beaucoup*, bref ouvrage dans lequel sont racontées des bribes de son vécu.

liquident tout[39] et accompagnés de leurs huit enfants (un neuvième naîtra au Manitoba) quittent Baie-de-Shawinigan, où le père tient un magasin général, dans le but premier d'alléger des problèmes de santé du père à qui on conseille *"de déménager dans une région où l'air est sec"* (Desjardins 17). Cette aventure durera de 1920 à 1922, année où la famille revient au Québec, ruinée par un mauvais concours de circonstances l'ayant privée de la prospérité à laquelle elle aspirait et la forçant à recommencer au bas de l'échelle lors du retour au bercail. La famille Julien pourra toutefois prendre ses quartiers personnels trois ans plus tard.

Élevée par une mère qui fut institutrice et qui pouvait réciter Lamartine bien des années après avoir quitté le métier (Desjardins 24), Pauline entre tôt à l'école, sa soif d'apprendre étant trop grande pour attendre. C'est en première de classe qu'elle fera par la suite la moitié du cours classique; son père hospitalisé à Montréal à une époque où le régime universel d'assurance-maladie n'était encore qu'une utopie, l'élève doit quitter le pensionnat et se tourner, après avoir toutefois complété sa onzième année, vers une

---

[39]La vente du magasin général aurait rapporté la somme de vingt-cinq mille dollars (Desjardins 17), une véritable fortune à l'époque: pour avoir une meilleure idée de ce que cette somme pouvait représenter, un timbre pour un envoi international se détaillait à 0,08$ en 1925 (Patrick, Douglas and Mary Patrick. Canada's Postage Stamps. Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1964, p. 45, 50.), alors qu'il coûte maintenant 1,49 $.

école proposant un cours commercial bilingue. Elle ne complétera pas non plus ce cours d'une durée de deux ans, car la ville du Cap-de-la-Madeleine suite à un coup de pouce d'un de ses frères devenu maire de la ville, lui proposera un emploi de secrétaire ou *sténodactylo* comme on disait à l'époque. Rêvant de devenir ballerine, c'est avec cette idée en tête qu'elle quitte la mairie et s'installe à Québec en 1947, chaperonnée par sa soeur Fabienne et le futur-mari de cette dernière, un étudiant à l'École des Beaux-Arts.

C'est à Québec qu'elle joindra une troupe de théâtre, *Les Comédiens de la Nef*, formée de gens tels Roland Lepage (1928-), Paul Hébert (1924-) et Jacques Létourneau (1929-).

Elle épousera Jacques Galipeau (1922-) le 17 juin 1950 et aura deux enfants de lui: Pascale, née à Paris en 1952, et Nicolas, à qui elle donnera la vie en 1955 également dans la Ville Lumière. Séparée de son mari en 1957, elle entretiendra une relation de plusieurs années avec Dietrich Mohr (1924-), un sculpteur allemand: cette liaison se déroulera particulièrement à Paris. La vie de famille ne sera pas des plus simples puisque Galipeau préfère revenir au Québec et Pauline rester à Paris: elle se sentira longtemps coupable de ne pouvoir être plus présente envers ses

enfants. Puis il y aura Gérald Godin, journaliste et poète de dix ans son cadet, qui lui fera une cour assez longue et qui aura une très grande influence sur elle, surtout en ce qui a trait à son éveil politique. Elle aura aussi des amants, autant en période de célibat qu'alors qu'elle est avec Godin puisqu'ils entretenaient une relation ouverte, c'est-à-dire que chacun pouvait se permettre des aventures en autant que l'autre sache absolument tout.

Pauline Julien racontera en 1968 lors d'entrevues avec Henri Deyglun (1903-1971) que la situation à la maison était "*tout plein d'insécurité*" en raison des "*caprices d'humeur et ... accès de sensibilité*" du paternel (Desjardins 193). Sans jamais mentionner le mot *dépression*, il est souvent question, à mots couverts car la chose est encore un tabou, que le père de Pauline Julien avait une propension à ce trouble psychologique, ce dont elle héritera. À une époque où le terme *santé mentale* n'existait probablement pas encore et où la méthode privilégiée pour traiter la dépression était l'électroconvulsothérapie, on comprend que cette condition ait été difficile pour Pauline Julien; un artiste ayant par définition à se remettre perpétuellement en question et désirant l'absolu, c'est de cette façon, mais à la puissance cent en raison de son trouble dépressif, que Pauline Julien a dû vivre. La présence des drogues,

en particulier le L.S.D. (Desjardins 180), durant les années soixante et soixante-dix l'amèneront à se demander s'il ne s'y trouverait pas une solution à son mal à l'âme, mais il n'est pas clair qu'elle ait cédé ou non à cette tentation. Le suicide la suivra toute sa vie, comme elle le notera dans son journal le 10 septembre 1961:

> Depuis cinq jours insidieusement des idées de suicide (même collectif avec les enfants) se sont glissées en moi. Refus total en moi de vivre pour vivre, c'est-à-dire sans aimer et être aimée. Je constate ma solitude complète. Les enfants, bien sûr, mais sans paix intérieure, comment les aimer et leur apporter quelque chose? Les enfants semblent bien vivants, mais où les guider dans ce monde où je ne me sens aucune place? (Desjardins 104)

Également complexée à plusieurs niveaux, elle se trouvait de tout temps trop maigre, ce que corroboraient les metteurs en scène qui la trouvaient trop menue pour jouer certains rôles; quelle joie ce fut lorsqu'une soeur la traita de *"grosse... grosse... grossière!"* (Julien 22); toutefois, son complexe principal était certes celui de ne jamais se trouver à la hauteur, malgré le succès, les éloges, les contrats, et même l'amour.

L'écriture aura de tout temps occupé une place privilégiée dans la vie de la *passionaria* québécoise, comme on l'appelle encore. Dès son plus jeune âge, elle tiendra des cahiers dans

lesquels elle note les passages marquants (Desjardins 22) et plus tard ces cahiers qui rempliront de nombreux tiroirs serviront à garder ses souvenirs, une sorte de journal personnel quoi (Desjardins 12). C'est que l'écriture est une sorte de thérapie pour Pauline Julien.

Pour expliquer son implication politique et la teneur des textes qu'elle endosse, elle reprendra Melina Mercouri (1920-1994), artiste grecque au rayonnement international qui entreprendra une carrière politique à titre de Ministre de la Culture dans le gouvernement de son pays natal, de cette façon: "*Ce n'est pas parce que je chante que je dois m'arrêter de penser.*" (Pouliot cité dans Desjardins 176)

Contexte socio-historique

Un an avant que naisse Pauline Julien, le premier film parlant, *The Jazz Singer*, est tourné, le Canada est élu membre non permanent de la *Société des Nations*, l'ancêtre des *Nations Unies*, et Idola Saint-Jean (1880-1945) fonde l'*Alliance pour le droit de vote des femmes*, car quand la dernière-née des Julien voit le jour, les femmes peuvent voter au fédéral depuis 1919, mais il faudra attendre 1940 pour qu'elles puissent en faire autant au Québec; d'ailleurs, ce n'est qu'en 1929 que le *Conseil privé de Londres*, il faut garder en tête que la *Constitution* du Canada se trouvera toujours là jusqu'au *Rapatriement* de 1982 duquel le Québec sera écarté, annonce par décret *"que le mot* personne *qualifie les représentants des deux sexes"*! (Lacoursière et al. 550). L'année de sa naissance, le 23 mai 1928, le Canada a William Lyon Mackenzie King (1874-1950) comme premier ministre et le Québec, une des neuf provinces canadiennes (Terre-Neuve n'entrant dans la fédération qu'en 1949), est dirigé par Louis-Alexandre Taschereau (1867-1952); tous deux sont libéraux. C'est aussi en 1928, que deux Allemands, illustres inconnus au Québec de l'époque, créent une oeuvre qui aura un rayonnement mondial et une influence indéniable dans la vie et la carrière de Pauline Julien:

Die Dreigroschenoper [L'Opéra de quat' sous] est créée à Berlin par Bertolt Brecht aux textes et Kurt Weill à la musique.

À l'aube des années trente, Le Québec est sous l'influence du clergé: la religion catholique est, pour reprendre Marx, l'opium du peuple canadien-français et le restera encore pour plusieurs décennies. Les prêtres sont dans les chambres à coucher, au sens figuré bien sûr, et encouragent, voire forcent, les couples à se reproduire, à un point tel qu'on dit des femmes qui n'arrivent pas à *tomber* enceintes, que ce soit de façon voulue ou non, qu'elles *empêchent la famille*. Les familles se comptant dans les deux chiffres sont la norme, voire l'obligation. Et une mère morte vaut mieux qu'un enfant mort-né, car qui sait si ce dernier ne deviendra pas un jour prêtre, ou s'il s'agit d'une fille, une soeur? On oublie, au contraire de ce qui se passe dans la religion juive, qu'une trallée d'enfants ne s'élève pas si facilement! Bien des enfants, orphelins de mère, vivront le traumatisme d'être retirés de leur fratrie et éparpillés à droite et à gauche lorsque le père ne réussit plus à s'en occuper. La présence de la mère est aussi assez pratique, quand on pense que c'est elle qui, dans la majorité des familles canadiennes-françaises, veille au bien-être du foyer. La religion, on l'aura compris, joue un rôle prépondérant, car le Québec de l'époque doit

se confesser et expier ses péchés, c'est du moins ce qu'on fait sentir au peuple canadien-français qu'on traite en mineur, lui interdisant la lecture de la plupart des chefs-d'oeuvre de la littérature mondiale qu'on classe à l'*Index*. Malgré cela, on crée des bourses pour les artistes en 1926 et le peintre Alfred Pellan (1906-1988) en est le premier boursier.

La présence de Maurice Le Noblet Duplessis (1890-1959), élu à la tête du gouvernement provincial de 1936 à 1939 puis de 1944 jusqu'à sa mort en 1959, n'a rien pour égayer la vie du Canadien-français dans la sphère sociale; il y aura bien quelques mesures sociales telles une loi sur les pensions de vieillesse ainsi qu'une aide aux mères dans le besoin (Lacoursière et al 427); c'est par contre durant le court intermède libéral, Adélard Godbout (1892-1956) sera premier ministre du Québec de 1939 à 1944, que les femmes obtiennent le droit de vote et que les *Loi du salaire minimum* et *Loi de l'instruction obligatoire* sont votées. Le retour au pouvoir de Duplessis en 1944 amène avec lui la *Grande noirceur* qui durera jusqu'à l'arrivée au pouvoir, en 1960, des Libéraux de Jean Lesage (1912-1980) et que commencera ce qu'il convient d'appeler la *Révolution tranquille.*

C'est dans ce contexte de *Grande Noirceur* qu'un regroupement d'artistes, composé presque à parts égales d'hommes et de femmes, endosse un manifeste du peinte Paul-Émile Borduas (1905-1960) intitulé *Refus global* et qui dénonce le climat de peur et d'obscurité intellectuelle dans lequel le Québec est maintenu par le clergé et un gouvernement complices. L'historien Desmond Morton, ancien directeur de *L'Institut d'études canadiennes de McGill* décrit ainsi le passage de Maurice Duplessis:

> *In 1959, Duplessis had died. His Union Nationale had been a personal regime, a tight, authoritarian machine with which Le Chef could guard his endangered people. Even the Church, for all its seeming influence, depended utterly on Duplessis for money to run its imposing empire of hospitals, schools, and orphanages. Beyond ruthless use of patronage and an electoral machine that did not shrink from violence and fraud ... Now Le Chef was gone.* (Morton 257)

Le Refus global énonce aussi la difficulté pour les Canadiens-français de vivre en peuple conquis et l'étroitesse dans laquelle ils sont condamnés à vivre: *"Colonie précipitée dès 1760 dans les murs lisses de la peur, refuge habituel des vaincus."* (Borduas 65). Au sujet de cette étroitesse, il semble indéniable que quiconque voulant élargir ses horizons intellectuels doive s'exiler; suite à la publication de ce manifeste, Paul-Émile Borduas est congédié de

l'*École du meuble* où il enseignait depuis 1937 et après avoir donné des cours privés chez lui à Mont-Saint-Hilaire, il quitte le pays pour New York puis Paris.

C'est un peu après cela, c'est-à-dire en 1950, que le futur premier ministre fédéral Pierre Elliott Trudeau (1919-2000) et Gérard Pelletier (1919-1997), journaliste au *Devoir* et qui sera ministre dans le Cabinet Trudeau jusqu'en 1975, fondent la revue *Cité libre*, organe de critique du régime duplessiste et ayant contribué, à l'arrivée de la *Révolution tranquille*, et ce grâce à des articles de gens tels les René Levesque (1922-1927) et Pierre Vallières (1938-1998), qui deviendront respectivement premier ministre du Québec et membre du *Front de libération du Québec*.

Exil parisien de Pauline Julien

Après avoir joué avec les *Comédiens de la nef* à Québec, elle arrive à Montréal à l'automne 1948 et se joint à une nouvelle troupe, la *Compagnie du Masque* qui *"ne cherche pas nécessairement le succès du box office ... veut surtout faire connaître à la population un <<théâtre de qualité>>"* (Desjardins 41). Charlotte Boisjoli (1923-2001) et son mari, Fernand Doré, en sont membres. Cette troupe se produit à Montréal et en région, ce qui, parions-le, aura donné la piqûre du voyage à la jeune comédienne qui, à l'époque, ne pensait pas à la chanson. C'est dans ce contexte qu'elle rencontre Jacques Galipeau qui deviendra son premier mari et avec qui elle traversera l'Atlantique en août 1951. C'est que, comme le note Louise Desjardins dans la biographie qu'elle a écrite:

> Nourrie de culture française et insatisfaite de la formation qu'elle peut recevoir de ce côté de l'Atlantique, elle cherche à fuir le cadre étroit de la société canadienne-française. Elle veut suivre l'exemple d'autres comédiens, peintres et sculpteurs qui se sont expatriés à Paris, échappant ainsi au régime du gouvernement duplessiste qui dénigre trop souvent les artistes et le travail intellectuel. La loi de l'Index, interdisant la lecture d'oeuvres osées et impies et qui restera en vigueur encore une vingtaine d'années, pèse lourd sur les créateurs qui veulent s'affranchir de ce carcan. Pierre Boucher avait séjourné à Paris, Paul Hébert étudie à

> Londres, Guy Provost y est aussi et Pauline reçoit des échos positifs de tous ces gens qui sont ravis d'élargir leurs horizons, de suivre les cours des grands maîtres, de fréquenter des intellectuels de gauche, des existentialistes. (43-44)

Ce projet n'est pas facile à réaliser et Pauline Julien ira frapper à la porte de celui-là même dont on critique le régime: Maurice Duplessis. Émile Julien, le père de Pauline, et le premier ministre sont cousins. C'est ainsi qu'elle reçoit la somme de mille dollars, mais signe du temps, on fait le chèque au nom de son mari (Desjardins 44). C'est enceinte de son premier enfant que Pauline Julien arrive par bateau à Paris en août 1951, ce qui ne l'empêche toutefois pas de s'inscrire au *Conservatoire d'art dramatique* accompagnée de son époux qui tout comme elle s'inscrit à titre d'auditeur libre. Sur recommandation d'amis canadiens, ils assistent aux cours des Bernard Bimont, Georges Leroy et Henri Rollan, tous trois des sommités du monde du théâtre parisien, et en profitent pour se gaver de culture, lisant les classiques toujours interdits au Québec et assistant tous les soirs à des pièces d théâtre pour lesquelles des prix spéciaux sont accordés aux étudiants. Pauline Julien fait ses premiers pas de comédienne en mai 1954 dans l'*Annonce faite à Marie* de Paul Claudel. C'est cette même année qu'elle chante pour les prisonniers de l'Ile de Ré, un

pur hasard puisqu'on lui demande de le faire pour meubler l'entracte d'une pièce à laquelle elle participe, et surtout un événement déterminant dans la carrière de la jeune artiste qui y dévoile une expression hors du commun. Entêtée à devenir comédienne, elle changera toutefois son fusil d'épaule et trouvera sa voie, ce que Desjardins cite : "*Le choix s'est fait presque automatiquement. Je voulais bien faire ce que je faisais. Je n'étais pas encore prête pour le théâtre alors que la chanson a immédiatement répondu*" (58).

Or, c'est à Saint-Germain-des-Prés que tout se passe dans le Paris des années cinquante; comme l'explique Robert Léger, membre du légendaire groupe québécois *Beau Dommage* et professeur à l'Université du Québec à Montréal où il enseigne l'histoire de la chanson québécoise, c'est dans les caves de ce quartier parisien que se développe la tradition de la chanson à texte, c'est-à-dire une chanson dans laquelle le texte prime sur la musique et dans laquelle "*la poésie côtoie des réflexions d'ordre philosophique ou social*" (45). Nul n'étant prophète en son pays, c'est donc côté rive gauche parisienne que Félix Leclerc (1914-1988) et Raymond Lévesque (1928-), dont Pauline Julien chantera les textes, connaissent leurs premiers succès. La jeune diseuse fait

ses débuts au *Cheval d'or* et est par la suite embauchée au cabaret *Chez Moineau*, lieu où elle se lie d'amitié avec les vedettes de l'heure et où elle chantera régulièrement de 1955 à 1957. Mais être artiste de cabaret n'est pas de tout repos car, comme le raconte Louise Desjardins, il faut donner plusieurs tours de chant chaque soir, si on veut arriver à faire ses frais (62). C'est donc avant la création de l'expression *conciliation travail-famille* que Pauline Julien fait face au dilemme de la majorité des mères actives sur le marché du travail: comment y arriver? La pression est de plus en plus forte sur la famille Galipeau-Julien à l'hiver 1957 et c'est à ce moment que Pauline Julien rencontre le sculpteur allemand Dietrich Mohr qui lui fera connaître l'oeuvre de Brecht. Il lui dira des chansons de l'écrivain allemand que *"c'est dans votre style"* (Desjardins 68) et à partir de ce moment elle ajoutera Brecht à son répertoire[40]. Elle revient à Montréal à l'été de cette même année et fera à partir de ce moment la navette régulière entre le Québec et les *vieux pays*, forte de l'apprentissage qu'elle aura fait à Paris.

---

[40] Pauline Julien a interprété Brecht en version traduite par Boris Vian.

Retour au Québec

Bien qu'elle continue régulièrement à faire l'aller-retour entre Paris et Montréal, la fin des années cinquante marque le retour de Pauline Julien au bercail et le début de sa reconnaissance comme diseuse.

Le répertoire de Pauline Julien se concentre à cette époque sur des auteurs européens et peu à peu elle ajoute les créations de chansonniers québécois. Le chansonnier est l'équivalent de ce qu'on appelle maintenant un *auteur-compositeur-interprète*:

> Ses chansons sont différentes de la chansonnette populaire dont le seul but est de divertir et de faire danser. Les chansons écrites par les chansonniers et reprises par les interprètes étaient d'abord conçues pour la tête et le coeur. (Guérard 13)

L'époque des boîtes à chansons bat son plein, directement influencées qu'elles le sont par les cabarets de la rive gauche parisienne, sans en reprendre le nom puisqu'au Québec le terme *cabaret* désigne un autre type de lieu tel qu'on peut le comprendre en lisant l'explication suivante de Léger au sujet de ces *"modestes salles de spectacles"* devenues des *"lieux mythiques"*:

> À la fin des années 1950, la chanson à texte prend de plus en plus d'importance. Le besoin se fait rapidement sentir de créer des lieux propices

> à leur écoute, sans danseuses, ni magicien, ni imitateurs, ni chiens savants... (53)

Plusieurs artistes québécois passeront par ces petites salles de moins de cent places et certains d'entre eux sont devenus des figures majeures de la culture québécoise contemporaine. C'est qu'on cherche un lieu de rencontre, de création commune et ce type de lieu est propice à créer un *"point de ralliement, un idéal commun plus fort que les intérêts communs"* (Léger 54).

Une de ces boîtes, *Chez Bozo,* fondée à Montréal en mai 1959 par un groupe se nommant *Les Bozos* en honneur à Félix Leclerc: Claude Léveillée (1932-), Jean-Pierre Ferland (1934-), Jacques Blanchet, Hervé Brousseau, André Gagnon, Clémence Desrochers (1933-) et Raymond Lévesque. Des chansonniers de *Chez Bozo*, Louise Desjardins explique qu'ils *"accueillent un public qui se reconnaît dans le nouveau pays qu'ils chantent, dans l'espoir revenu, dans les mots qui leur appartiennent"* (84). Un autre de ces lieux mythiques est *La Butte à Mathieu*, à Val-David dans les Laurentides, où *tout le monde* se produit. Il y aurait eu plus de deux cents boîtes à chansons à l'apogée de ce mouvement culturel et cet engouement est certes dû, tel que l'explique Léger, à la

propension aux débats intellectuels de la nouvelle génération, plus instruite que les précédentes:

> La boîte à chansons devient un lieu de rassemblement pour ce groupe social, une sorte d'église où les fidèles sont unis dans une même cérémonie ... Les chansonniers reflètent les aspirations d'une grande partie de la société québécoise des années 1960. L'époque est le théâtre d'une remise en question des valeurs, d'une mutation profonde à laquelle les historiens donneront le nom de Révolution tranquille. Tout individu ou peuple à l'aube d'un changement porte en lui, de façon presque douloureuse, une quête d'identité. À cette recherche, autant personnelle que nationale, les chansonniers apportent une réponse. (54-55)

L'apport des boîtes à chansons, dont nous pouvons encore sentir l'effet, est certes la naissance d'une chanson locale, créée au Québec pour les Québécois qui avant cela ne pouvaient se reconnaître dans la chanson: *"Jamais l'histoire d'un pays n'aura autant coïncidé avec celle de sa chanson"* (Léger 57). À mesure que les Canadiens-français se questionnent sur leur histoire, leur place au sein de la fédération canadienne et leur identité, et qu'ils commencent à revendiquer le nom de *Québécois*[41], la chanson les

---

[41]Claude Gauthier (1939-) montre toute l'ampleur de cette transformation identitaire lorsqu'il modifie les paroles de sa chanson *Le grand six-pieds*, dans laquelle il passe, au fil des ans, de *"nationalité canadienne-française"* (1960) à *"nationalité québécoise-française" (1965),* puis à *"nationalité québécoise"* (1970).

suit et se fait leur miroir, et en ce sens, Pauline Julien est une figure emblématique de cette période de renaissance, voire de naissance de la chanson québécoise, alors qu'elle ajoute des textes québécois à son répertoire européen.

On compte comme autres figures emblématiques de ce mouvement Gilles Vigneault et Claude Gauthier, deux interprètes et paroliers dont Pauline Julien s'appropriera les mots. Si on en croit la légende, on devrait la carrière professionnelle de Gilles Vigneault, artiste acclamé et mentor des talents émergents s'il en est un, à Pauline Julien qui croyait tant en son talent à un point tel qu'elle l'aurait convaincu de quitter un poste de professeur à l'École de technologie de Québec dans le but de consacrer toutes ses énergies à la chanson (Desjardins 87).

De retour au Québec, Pauline Julien fait le tour des boîtes à chansons et invite le public québécois à se familiariser avec Bertolt Brecht qui n'avait encore jamais été chanté ou joué ici. Le succès n'est pas immédiat, car il est toujours un tantinet difficile de se faire à la nouveauté, mais les textes percutants de Brecht conviennent à la remise en question de la jeunesse québécoise à laquelle Pauline Julien appartient. Michel Tremblay (1942-) racontera à plusieurs reprises avoir été sidéré par *L'Opéra de*

quat'sous de Brecht et par la Jenny interprétée par Pauline Julien, alors que la pièce est montée pour la première fois à Montréal à l'automne 1961. Elle incorpore également Brecht à son répertoire lors de ses tours de chant, transmettant ainsi le savoir acquis lors de son long séjour parisien puis des subséquents.

Engagement politique

Si Brecht arrive à Pauline Julien par l'entremise d'un amant, il en va tout autant de son éveil politique; la relation entre Pauline Julien et Gérald Godin, journaliste et auteur puis député du Parti Québécois qu'elle épousera à Trois-Rivières le 4 janvier 1990 après près de trente ans de vie commune, est synonyme d'engagement politique, non seulement puisqu'il semble que Godin soit à la base même de la prise de conscience politique de la chanteuse, mais aussi parce que peu de couples se sont autant unis dans une lutte commune que Pauline Julien et Gérald Godin. Lorsque leur cour débute[42], les temps ont déjà commencé à changer et le Québec sort tranquillement de l'obscurité. Comme ce changement se fait trop lentement pour les uns, des mouvements contestataires se forment, dont le FLQ. Pauline Julien sera sensible au cas de deux membres de ce groupe, Charles Gagnon et Pierre Vallières; Gérald Godin est l'éditeur de ce dernier pour son livre *Nègres blancs d'Amérique*, ouvrage qu'écrit Vallières lors d'un séjour aux États-Unis et qui compare la lutte des Québécois à celle des Noirs

---

[42]Il est difficile de fixer une date-anniversaire précise, puisque les deux tourtereaux ont gardé leur relation bien discrète jusqu'à leur emprisonnement en octobre 1970; une chose est certaine, ils emménagèrent ensemble, officieusement puis officiellement, pendant la première moitié des années soixante.

étatsuniens. Le couple Julien-Godin participe à des levées de fonds pour aider les deux felquistes dans une lutte judiciaire quasi sans fin. C'est un peu à la même époque, en 1968, que se forme le Mouvement Souveraineté-association, ancêtre du Parti québécois, dans lequel le couple est très actif. Nonobstant le fait que les Anglophones ne partagent pas les opinions politiques de Pauline Julien, son talent est largement admiré et son action politique respectée au Canada anglais si on en croit Bill Bantey, journaliste à *The Gazette*, qui le 12 mai 1967 tient le discours suivant:

> *In real sense, Pauline Julien represents the soul of the new Quebec- the Quebec which has made international headlines as it evolves and talks of seceding from the other provinces. ... Through her interpretation of songs composed by French-Canadian writers, she reveals more of the striving of her people than half-dozen Quebec politicos.* (cité dans Desjardins 178)

En 1964, Pauline Julien pose son premier grand geste à connotation politique: Sa Majesté la Reine Elizabeth II visite le Canada et on invite la chanteuse à se produire devant la souveraine canadienne, offre qu'elle décline, geste qu'elle expliquera de la façon suivante dans l'édition du journal montréalais *Le Devoir* du 21 septembre 1964:

> Par respect pour les patriotes de maintenant et de 1837 - date de la rébellion de Louis-Joseph

> Papineau - je ne puis accepter de participer à un spectacle commandé pour la reine d'Angleterre, ni à aucune cérémonie commémorative d'une Confédération qui perpétue la conquête de 1760. Je n'ai rien contre la personne de la reine Élisabeth II, mais bien contre ce qu'elle représente et je ne peux dissocier mon activité artistique de mes convictions indépendantistes. (cité dans Desjardins 137)

C'est surtout à partir de cet incident qu'on qualifiera Pauline Julien d'artiste engagée et ce geste d'éclat aura comme effet que la chanteuse se verra offrir des offres à la tonne, en particulier de l'extérieur (Desjardins 139).

Même si elle se défend d'être une artiste engagé, il est clair que Pauline Julien choisit des chansons véhiculant un message auquel elle croit en choisissant les auteurs dont elle interprète les textes. C'est de cette manière qu'elle choisit de chanter un titre de Georges Dor, auteur qu'elle fait connaître du grand public et en qui elle peut mettre toute sa confiance, chose qu'elle confiera le 26 novembre 1966 à Christiane Brunelle-Garon du journal *Le Soleil* de Québec[43]:

> Je ne me suis pas trompée en ajoutant ses chansons dans mon tour de chant. Elles me vont parce qu'elles sont réalistes de la vie courante ... Disons que c'est ma deuxième grande

[43]À moins d'avis contraire à cet effet, les articles cités sont tirés d'un dossier de presse.

> découverte après celle de Vigneault... Cette confiance est enrichie par l'esprit de collaboration qu'il manifeste. Nous discutons sur ses chansons et il accepte aisément que j'apporte des changements. Il est très ouvert à mon expérience de chanteuse et de femme. (9e paragraphe)

La journaliste définit également ce que la jeune chanteuse entend lorsqu'elle parle de *chansons qui me vont*: *"elle entend une chanson qui lui plaît comme si elle l'avait écrite elle-même. Côté idée, côté paroles, côté musique, pris dans un tout. Il faut que toute la chanson lui plaise pour la mener sincèrement jusqu'au bout"* (10e paragraphe).

Les ancêtres (1967) de Georges Dor est une chanson patriotique mettant en scène autant le passé que le présent, et de ce fait le futur que Pauline Julien endisque sur *Suite québécoise* en 1968. Ce texte décrit le passé d'un peuple pauvre, mais qui réussissait tout de même à s'amuser, à *se faire de l'agrément* comme on aurait dit, malgré une *"vie trop quotidienne"* et l'analphabétisme (*"Et les croix de leurs signatures/ Me font signe de leur fatigue").*

Pauline Julien, par sa voix, fait référence aux générations l'ayant précédée, à ces gens à qui le peuple québécois doit en quelque sorte sa survie physique. L'héritage légué par ces *ancêtres*,

c'est d'être encore en vie, et cette survie, on la doit à tous les sacrifices qu'ils ont faits, à la rude existence qu'ils ont menée, mais il y a maintenant plus à faire que de ne se tourner vers le passé et de le ressasser: *"Je ne veux pas d'un beau passé/ Pour me consoler du présent".*

Quoique critiquant la *"servitude"* contre laquelle ils n'ont rien fait de concret à l'époque, le texte leur rend tout de même hommage lorsqu'elle chante

> Je parle d'eux pour me convaincre
> Qu'ils n'ont eu ni tort ni raison
> Que survivre c'était déjà vaincre

et il semble indiquer que la possibilité de se révolter maintenant ne pourrait pas exister sans leurs efforts, que la révolte qui gronde est la plante naissant de leurs semences: *"Et c'est pour enfin récolter/ ... / Ce pour quoi ils ont patienté"*.

Pauline Julien ne veut plus d'une semi-existence, il faut maintenant vivre plutôt que de se contenter de survivre et ainsi logiquement permettre aux générations futures de vivre: nos ancêtres ont survécu, nous nous révoltons, nos enfants vivront, car le passé ne doit pas obligatoirement être tributaire du futur. Un peu à la manière de Jim Morrison du groupe étatsunien *The Doors* qui

chante *"We want the world and we want it now"*[44], Dor raconte que la patience ne fait plus partie de la joute: *"Nous n'aurons pas votre patience/ Et nous serons payés comptant"*. Il n'est plus question, voire possible d'attendre une libération qu'on nous paie à *tempérament*.

Les gens de mon pays (1967) de Gilles Vigneault, une vraie chanson à texte dans laquelle on ne répète pas un mot pour rien, est un autre chant patriotique que Pauline Julien inclut sur *Suite québécoise*. Vigneault figure au répertoire de la diseuse depuis les débuts de cette dernière et elle y consacrera même un album tout entier, un long-jeu comme on disait à l'époque des disques de vinyle, *Pour mon plaisir... Gilles Vigneault* en 1973. *Les gens de mon pays*, à l'instar de la chanson de Georges Dor, rend hommage à un peuple, mais cette fois on y fait référence aux contemporains de l'auteur et par le fait même à ceux de la chanteuse. La force de Vigneault est certes d'écrire sur son peuple et sur la simplicité de celui-ci, la simplicité dans le sens noble de ce mot, thème que Pauline Julien a déjà ajouté à son répertoire et que l'adoption de ce texte du grand poète québécois vient consolider.

---

[44]Tiré de la chanson *When the Music's over* (1967).

La chanteuse décrit les paysages et habitudes de ce peuple enjoué qu'elle loue, lui racontant qui il est et surtout l'appelant à s'émanciper et à réaliser sa liberté, les deux dernières lignes étant *"je vous entends demain/ parler de liberté"*. Dans la bouche de Pauline Julien et grâce à sa fougue, ce poème devient pratiquement un chant de combat. En ce sens, l'interprétation qu'elle en fait diffère énormément de celle de Vigneault lui-même.

Un an plus tard, sur *Comme je crie... comme je chante* (1969), Pauline Julien choisit plusieurs textes de Gilbert Langevin dont *Le temps des vivants*, texte dans lequel la révolte de la chanteuse semble atteindre un paroxysme qui ne sera égalé que dans *Eille*, chanson qu'elle écrira elle-même en prison lors des événements d'octobre 1970. Le passé est toujours présent et cette fois, on nomme vraiment plus clairement ce que l'on ne veut plus et surtout ce que l'on veut, ce pourquoi il faut vivre et se battre. Finies la misère, la pauvreté et l'humiliation et place *"aux victoires, aux passions et à l'indépendance*[45]*"*. Il faut se libérer des morts,

---

[45]Notons toutefois que la chanteuse modifiera pendant un certain temps le mot *indépendance* qu'elle remplacera par *existence*, et ce dans le but d'atténuer l'importance qu'on apporte à son activisme. Louise Desjardins parle de *"phénomène de retouche perpétuelle"*, car Pauline Julien aura tendance à modifier certains textes, ce qui mettre plusieurs auteurs en colère, dans le but de mieux les faire coller à elle (Desjardins 177).

"les victimes", de la misère, *"les taudis"*, et faire place *"au temps des vivants/ le vrai visage de notre histoire"*:

> ce vent qui passe dans nos espaces
> c'est le grand vent d'un long désir
> qui ne veut vraiment pas mourir
> avant d'avoir vu l'avenir

La révolte alterne avec l'espoir de changer le monde, et surtout le rêve d'avoir son propre pays ou à tout le moins un espace dans lequel les valeurs nouvelles auraient leur place, si on ne fait que lire le texte; que Pauline Julien ait chanté ce titre pour la première fois en 1968 lors d'un événement de nature indépendantiste ne fait aucun doute sur le fait que le *"pays"* nécessaire *"pour faire un rêve"* est un Québec indépendant. On dit même que cette chanson deviendra un *"hymne à la liberté et à l'indépendance du Québec qu'elle chantera désormais dans presque toutes les manifestations"* (Desjardins 189).

On pourrait aussi inscrire ce texte dans un mouvement plus global de révolution et d'évolution; Mai 68[46], le mouvement pour les droits civiques ou encore les manifestations contre la guerre au Vietnam ne sont qu'encore plus de preuves que le Québec de

---

[46]Révolution estudiantine ayant eu lieu à Paris en mai 1968.

Pauline Julien n'est plus dans un vacuum, qu'il commence à faire partie du monde, qu'il n'est plus question de l'ignorance et l'obscurité dans lesquelles on l'a jadis confiné et dont il se sent à présent libéré. Lorsque Langevin écrit

> que finisse le temps des prisons
> passe passe le temps des barreaux
> que finisse le temps des esclaves
> passe passe le temps des bourreaux

il est impossible d'ignorer le reste du monde et les batailles qui s'y livrent. En cette période d'âge d'or du *Peace & Love*, les luttes sont universelles et le Québec ne fait pas exception à la règle. L'*Exposition universelle* de 1967, tenue à Montréal, lui a fait prendre conscience de l'immensité des possibilités qui s'ouvrent maintenant à lui.

Ce *"temps des prisons"* et *"des bourreaux"* prendra un nouveau sens lorsque Pauline Julien interprétera ce titre à la *Place des Arts* en novembre 1970. On a souvent annoncé l'arrivée de Pauline Julien en politique active, mais peut-être se savait-elle capable d'exercer une plus grande influence en chantant des textes bien choisis et faisant part de ses idées qu'en occupant un poste de députée. Lors d'un enregistrement de l'émission *Jeunesse oblige*, le 13 octobre 1967, elle avait expliqué la chose suivante:

> La chanson est un moyen de m'exprimer, d'exprimer des choses valables. Je voudrais avoir un moyen plus efficace, non pas par rapport à la chanson, mais par rapport à moi. Je n'ai pas assez de choses à dire, à faire. [...] Auteur et interprète, c'est la même chose pour moi. [...] J'aime la chanson de tempérament, je la chante comme si je l'avais écrite. Je suis une femme jeune, je pense socialement. Rien ne me laisse indifférente, Québec ne me laisse pas indifférente, Cuba ne me laisse pas indifférente. Tout ça me fait choisir mes chansons, la politique. (Desjardins 184)

Or, un des événements marquants de la vie semi-politique de Pauline Julien, sinon le plus marquant, est certes son arrestation puis son emprisonnement pendant huit jours, sans mandat ni motifs, lors de la *Crise d'octobre* en 1970, situation vécue par plusieurs intellectuels en vue soupçonnés de sympathie envers le FLQ et victimes de la *Loi des mesures de guerre*, loi datant de 1914, que le premier ministre, Pierre Elliott Trudeau, a invoquée en indiquant aux forces policières d'arrêter les personnes détenant de la litérature *"d'extrême gauche"*.

> *Before dawn on October 16, the government declared that an apprehended insurrection existed in Quebec and proclaimed the War Measures Act. As then thousand soldiers in battle order swept into Montreal, Quebec, and Ottawa, police spread out to seize a total of 468 people. Some were cases of mistaken identity; most of them had merely enjoyed the heady thrill of*

> *preaching and promoting revolution.* (Morton 282)

Les archives de la *CBC*[47] parlent quant à elles de 497 personnes arrêtées, sans ayant même le droit de téléphoner, et 62 de ces personnes furent finalement accusées.

Cette expérience consolide non seulement ses prises de position politiques, mais lui permet, grâce à des discutions avec ses co-détenues, de se sensibiliser davantage à la cause des femmes. C'est aussi à Tanguay, prison montréalaise pour femmes où Pauline Julien fut détenue du 16 au 23 octobre 1971, qu'elle commence véritablement à composer ses propres chansons. C'est le cas de *Eille*[48], composée en prison, interprétée une première fois en public lors du spectacle *Poèmes et chants de la résistance II* le 24 janvier 1971 et endisquée à la fois sur l'album du même nom, puis sur l'album de la chanteuse intitulé *Au milieu de ma vie, peut-être à la veille de...*, est une chanson qui appelle peut-être non seulement à une certaine révolution, mais tout à fait à la réaction. Pauline Julien appelle ses concitoyens, et concitoyennes bien évidemment,

---

[47]*Canadian Broadcasting Corporation*, équivalent anglophone de *Radio-Canada*.

[48]Interjection signifiant "hé!" ou encore "attention!"; cette expression est utilisée dans le but de faire réagir quelqu'un.

à se réveiller, à réagir, à bouger en quelque sorte. Elle évoque *"les pacifistes"*, les *"silencieux"* et *"la majorité"*, comme si jusque là personne n'avait eu le courage de se lever, poing à l'appui, et de revendiquer ce qui lui revient naturellement chez lui, dans ses affaires. Lorsqu'elle demande *"seriez-vous si aveugles"*, c'est comme si elle avait la conviction que personne n'avait même réalisé ce qui se passait, comme si personne d'autre n'avait conscience de la situation. Mais lorsqu'elle ajoute à cette première question *"seriez-vous à plat ventre"*, il est clair que cette question sous-entende le fait que les gens savent bien ce qui se passe, car on ne se met pas à plat ventre sans raison, et si on le fait, c'est qu'on ne se sent pas capable de poser un geste ou bien qu'on craint quelque chose, ce que le *"seriez-vous si peureux"* vient confirmer. Il y a fort à parier que la situation comme telle[49], l'emprisonnement sans en connaître les motifs ni savoir pour combien de temps on doive rester dans cette situation, exacerbe le sentiment d'urgence. D'avoir été emprisonnée renforce le sentiment d'urgence de Pauline Julien face à la situation du peuple

---

[49]En ce sens, la situation vécue par Pauline Julien n'est pas sans rappeler *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974) [L'honneur perdu de Katharina Blum], oeuvre de Heinrich Böll, filmée (1975) par la suite par Volker Schlöndorff et Margarethe von Trotta, dans laquelle une jeune femme est injustement accusée de sympathie envers un mouvement terroriste et dont l'arrestation brutale la pousse à bout.

québécois, car le bas-fond qu'on l'a forcée à atteindre, c'est-à-dire l'emprisonnement et la révocation des droits individuels, l'a amenée à une réflexion encore plus profonde, encore plus criante. En ce sens, la *Loi des mesures de guerre* n'a pas atteint son but, faire taire les gens; elle a plutôt amené une plus grande conscientisation, c'est du moins le cas pour l'auteure qui incite les *suiveux*, ceux qui suivent la parade et n'osent poser de geste, les moutons qui se laissent *"manger la laine sur le dos"* à réagir et surtout à se réunir pour devenir *"la majorité"*. Elle leur dit *"c'est aujourd'hui qu'il faut vivre debout"* et tous les mots qui précédent cet impératif ont pour but de demander au peuple de se lever et de se libérer de l'à-plat-ventrisme dans lequel il semble se complaire. Le *"chemin de la liberté"* est long et, comme l'expérience en prison le montre, périlleux, mais cela n'arrête pas la démarche de Pauline Julien, elle ne fait que l'amplifier.

C'est toujours sur *Au milieu de ma vie. Peut-être à la veille de...* que se trouve une autre création de Pauline Julien, *L'Étranger* (1971). Si la vie de la chanteuse alterne fréquemment entre joies et peines, il en va de même pour le ton des chansons qu'elle écrit qui passe de la révolte dans *Eille* à l'espoir dans *L'étranger*. Elle y décrit le souhait de passer d'une société dans laquelle on craint

l'*Autre* à une où l'égalité fraternelle aurait plus de place, où ceux qu'elle appelle *"les hommes"*, les êtres humains, vivraient dans un climat d'amour et de respect pour leur prochain.

L'Étranger indique un changement dans la mentalité du temps, à savoir que le respect est plus désirable que la pitié; c'est du moins ce qu'on comprend lorsque Pauline Julien fait référence à sa mère qui lui apprenait *"la charité/ mais non pas la bonté/ la crainte mais non pas le respect"*.

Les références à l'ostracisme dont elle fut victime à la suite de son emprisonnement pendant la *Crise d'octobre sont des plus claires* lorsqu'elle dit *"aujourd'hui l'étranger/ c'est moi et quelques autres"* et *"on change de trottoir quand on me voit/ on éloigne les enfants"*. Or, ce rejet, bien que regrettable, permet à l'auteure de s'identifier encore plus à ceux dont elle chante le malheur, de pouvoir se mettre à leur place, donnant ainsi encore plus de poids à son message. Comme si la reconnaissance de ce qu'on appelle l'*Autre* ne pourrait exister qu'après que chacun d'entre nous l'ait été et là seulement serait-il peut-être possible, comme le dit Pauline Julien, *"d'inventer un monde/ où il n'y aurait plus d'ÉTRANGER"*.

Quant à la sensibilisation à la cause des femmes, Pauline Julien s'en fait le porte-étendard en ajoutant à son répertoire des chansons s'y intéressant. Cet ajout comporte plusieurs volets puisque le ton des chansons que Pauline Julien ajoute à son répertoire varie de très sérieux à plus léger. Lorsqu'elle interprète *Non tu n'as pas de nom* d'Anne Sylvestre, auteure-compositeure-interprète avec qui elle créera le spectacle *Gémeaux croisés* en 1988, elle met l'accent sur une situation que vivent plusieurs femmes, c'est-à-dire la difficulté voire l'impossibilité d'avoir accès à des services d'avortement légaux, sécuritaires et dignes. Le ton est grave, car la situation ne peut se prêter à autre chose. Toutefois, lorsqu'elle veut sortir les femmes de l'ennui dans lequel elles sont tapies, c'est avec humour qu'elle fait passer son message, et ce dans plusieurs sens: elle commande un texte à Michel Tremblay, passé entre temps de jeune de dix-neuf ans qu'on initie à Brecht à dramaturge acclamé internationalement grâce à sa pièce *Les belles-soeurs*, à qui elle spécifie ce qu'elle veut, un peu comme on se commanderait une robe, car *"quand Pauline a une idée en tête et quand elle veut qu'un artiste lui écrive une chanson, elle peut téléphoner, retéléphoner, déplacer des montagnes pour obtenir cette chanson"* (Desjardins 248-249). C'est ainsi que naît

en 1973 la chanson *Allez-voir, vous avez des ailes* que Tremblay écrit et que François Dompierre met en musique, et enregistrée sur le microsillon du même nom. Ce texte met en vedette une femme que l'on pourrait imaginer tout droit sortie des *Belles-soeurs*, lasse d'une vie ennuyante auprès d'un mari insensible à ses *besoins de femmes*. Un peu à l'image du peuple ne réagissant pas dans *Eille*, le mari de Marie-Blanche, peut-il y avoir un prénom plus virginal?, est incapable de rendre sa femme heureuse et cette dernière, craignant de mourir sans avoir joui de la vie, décide de prendre amant, ou amants, car si on en croit le texte de Tremblay, dans lequel il dit de la protagoniste qu'elle *"est pas ben ben r'gardante"*, il y en aurait plus d'un. La chanteuse incite les femmes prises dans la même impasse à suivre les traces de Marie-Blanche et à voler vers des oiseaux plus intéressés que les *mononcles* René, car il n'est pas trop tard et qu'elles en ont les attributs nécessaires. La légèreté du ton n'empêche pas Pauline Julien de livrer un message sérieux en suggérant aux femmes non seulement de s'émanciper, mais aussi de penser à leurs propres besoins et à s'épanouir, ce dont bien des femmes ayant grandi sous l'emprise de l'Église catholique ont de la difficulté à s'accorder.

Ce texte présente un langage moins guindé que ce à quoi Pauline Julien avait habitué son public au début de sa carrière. Si Pauline Julien a le parler parisien dans les années soixante, car *"Pauline tient toujours [en 1968] à son accent parisien et, à l'entendre dans ses entrevues ... jusqu'au début des années soixante-dix, on peut penser qu'elle est native d'une région de France"* (Desjardins 147). Mais ces mêmes années soixante-dix la montrent prenant possession du joual, vernaculaire québécois longtemps dénigré car considéré vulgaire,. mais dont Michel Tremblay a su faire accepter l'existence. La chanteuse s'adresse maintenant spécifiquement à son public québécois, communiquant avec lui dans la langue qu'il parle, au lieu de se projeter en élite avec une langue qui est certes comprise du peuple, mais à laquelle celui-ci ne peut pas s'identifier[50].

---

[50]Le film *Nô* (1998) de Robert Lepage montre l'ampleur de la problématique de la langue lorsque le personnage féminin principal joué par la comédienne Anne-Marie Cadieux, dans une explosion de joual, met en lumière le ridicule de jouer du Feydeau au Pavillon du Canada à l'Exposition universelle de 1970 à Osaka.

En temps d'exclusion, lorsqu'un groupe se sent menacé, il n'est pas rare de voir une ferveur renouvelée en ce qui a trait aux dialectes; un groupe ethnique ou régional y verra un moyen de rassemblement, voire un bouclier. En cette présente époque de globalisation, la tendance dans les universités allemandes est même de recommencer à étudier et enseigner les dialectes locaux. La chanson littéraire est d'ailleurs un genre s'y prêtant particulièrement bien et est amenée dans le discours artistique.

La chose politique est toutefois trop importante dans la vie de Pauline Julien pour qu'elle se consacre uniquement à la cause des femmes et l'avenir de *son* peuple, le peuple québécois, est trop important à ses yeux pour qu'elle le raye de son répertoire. Expulsée le 15 octobre 1972 d'un avion d'Air Canada à bord duquel elle avait insisté pour qu'on lui demande en français de poser ses pieds au sol pour la durée du décollage, elle exige par la suite une compensation de la part de la compagnie aérienne, ce qui s'avérera complexe. Elle s'inspire d'un poème de son conjoint et écrit alors *Litanie des gens gentils* (1974), titre présent sur son album *Licence complète* de 1974 et dont la musique est de Richard Grégoire, où le message précédemment véhiculé dans *Eille* reprend du service; les gens ne se sont toujours pas relevés et tentent encore de se fondre au décor, se montrant toujours *"polis gentils ravis soumis endormis aplatis"*, car rester assis et silencieux dérange moins, et déranger, les Québécois ne veulent pas le faire. C'est du moins ce que l'on peut en comprendre dans ce texte.

Si *Eille* était un appel à réagir, *Litanie des gens gentils* est le constat de Pauline Julien face à un peuple soumis et croyant toujours que cette soumission, face à la majorité anglophone, soit la chose à faire; peut-être ce peuple a-t-il la mentalité du vaincu et

du conquis, ou alors l'influence de la religion, même si on la rejette de plus en plus, a laissé des marques indélébiles, laissant croire que souffrir vaille mieux que vivre et que de toute façon rien ne puisse changer: *"soyons heureux avec c'qu'on a".* Dans un cas ou l'autre, on est résigné.

Eille laissait la parole à la chanteuse et à son opinion; cette fois, elle fait passer son opinion par la bouche des gens, les paroles étant en quelque sorte la réponse possible du peuple à l'appel qu'elle leur avait fait dans *Eille*. Elle ne nomme jamais la minorité anglophone à laquelle bien des francophones doivent le beurre sur leur pain, mais elle parle des *"patrons"* qui *"chaqu' fois qu'on s'lamente, chaque fois qu'on leur déplaît, y'en a qui déménagent"*, exposant une des raisons pour lesquelles le statu quo est maintenu. Même si les Francophones, majorité linguistique de la province, sont plus instruits que jamais avant dans leur histoire, l'accès de la majorité des postes d'importance leur est bloqué, accès qu'ils se bloquent eux-mêmes en partie, puisque encore incapables de même s'en imaginer la possibilité. On en est encore bien loin du *Québec inc.* et de la place que le génie québécois occupe maintenant. Le Québec contemporain est vraiment parti de loin et de peu de choses en ce qui a trait aux incroyables évolution et

transformation qu'il a vécues le temps d'une génération ou deux.

Sur *Licence complète* se trouve également *Mommy* (1971), chanson de Gilles Richer et de Marc Gélinas qu'avait auparavant chantée la comédienne Dominique Michel, mais dont la version de Pauline Julien demeure la plus connue. Cette chanson, dont le texte est majoritairement en anglais, témoigne d'une grande nostalgie envers une époque qui n'existera peut-être plus, c'est-à-dire le fait français en Amérique. Si on en croit le texte, la langue, toute langue en fait, pourrait se perdre à l'intérieur d'une seule génération, coupant ainsi ses locuteurs d'une partie de leur histoire et du même coup de leur identité:

> Mommy, daddy, I love you dearly
> Please tell me once again that beautiful story
> Un jour ils partirent de France
> Bâtirent ici quelques villages, une ville, un pays (7e strophe)
> Mommy, daddy, how come we lost the game?
> Oh mommy, daddy are you the ones to blame?
> Oh mommy, tell me why it's too late, too
> late, much too late? (8e strophe)

Témoigne-t-il aussi d'une certaine résignation? On pourrait le croire, mais il y a cependant fort à parier que l'interprétation qu'en a faite Pauline Julien ait pu raviver la ferveur nationaliste

deux ans seulement avant l'élection de René Lévesque et du *Parti québécois* de novembre 1976[51].

On pourrait aussi y imaginer les descendants des tisserands, ces canadiens-français s'étant exilés en Nouvelle-Angleterre au début du vingtième siècle pour y trouver du travail dans les filatures et dont les noms emplissent maintenant les bottins de téléphone de cette région, mais dont plus grand' monde, quelques vieux tout au plus, ne parle encore la langue.

Il est à tout le moins certain, qu'encore une fois Pauline Julien ait choisi un texte fort, interprété avec force, dans le but de faire réagir son peuple, car pour elle *"dans l'état actuel des choses un changement est nécessaire ... Et si on obtient ce changement, nous pourrons parler de fierté"* (Desjardins 169).

---

[51]Sensiblement à la même époque, le Québec, en pleine ébullition qu'il était, a vu apparaître une multitude de formations politiques. Un extrême dans ce paysage était certes la *Ligue communiste (marxiste-léniniste) du Canada* (voir document en annexe).

Pistes comparatives

Affirmer que l'exil des deux femmes au menu de ce travail est semblable ne serait pas exact, mais dans les deux cas, le dépaysement a permis une renaissance à chacune d'entre elles. À partir du moment où rester là où on est signifie qu'il faille se taire, et que ce n'est pas une possibilité envisageable, l'exil est le seul moyen de vivre de manière épanouie et en accord avec ses convictions personnelles. Dans le cas de ces deux femmes, l'exil a permis l'engagement politique, engagement certes différent, mais dans les deux cas ces séjours à l'étranger, étranger que toutes deux ont réussi à apprivoiser de manière admirable, ont contribué à définir qui elles étaient, à développer leur potentiel personnel, trouvant ainsi une voie, la voie leur convenant, c'est-à-dire l'implication politique. Autant l'exil d'Erika Mann que celui de Pauline Julien est à la base de l'engagement politique de chacune; il permettra à Erika Mann de lutter contre le fascisme bien installé en Allemagne, et par le fait même en Europe, ce qui aurait été impensable à l'intérieur de son pays natal. Cette lutte se fera au risque détruire la relation avec son père lorsque ce dernier hésitait à prendre position de façon officielle lors de la Deuxième Guerre mondiale. Pauline Julien, dans l'impossibilité d'acquérir la formation

désirée au Québec, a quant à elle acquis en France des connaissances qu'elle a pu faire partager à ses concitoyens lors de son retour au pays, ce qui lui donna la crédibilité et la notoriété nécessaires pour éventuellement transmettre son message à ces mêmes concitoyens lorsqu'elle jugea la chose nécessaire.

Elles utilisèrent toutes deux leur voix et leur talent dans le but de réveiller les masses, espérant qu'elles pourraient changer les choses, améliorer le sort du monde, de leur monde. En ce sens, leur choix de chansons s'inscrit tout à fait dans la tradition de la chanson *sozial-kritisch* [socio-kritique] décrite par Ruttkowski.

Les deux artistes tendirent toutefois à nier une partie de l'essence de cet engagement, mais vu de l'extérieur, leur engagement politique et leur engagement littéraire ne faisaient qu'un. Il faut alors se poser les questions suivantes: est-ce honteux de s'engager politiquement ou alors pourquoi était-ce (encore) tabou selon ces deux femmes de s'engager pour des idées, et ce malgré le féminisme évident des deux? Se seraient-elles senties mal de donner l'impression de laisser l'art de côté? Erika Mann revint souvent avec le message suivant *"Die Pfeffermühle ist ein literarisches (kein politisches) Cabaret"* [*Die Pfeffermühle* était un cabaret littéraire, pas un cabaret politique] (Mann, *Briefe und*

Antworten I, 62), particulièrement lorsqu'elle s'adressait à des parties ennemies. Pauline Julien, quant à elle, "*se déclare féministe militante, mais en même temps refuse qu'on lui accole cette étiquette. De même, elle se dévoue toujours à la cause indépendantiste tout en refusant qu'on la considère comme une chanteuse engagée*" (Desjardins 208), voulant séparer la citoyenne de la chanteuse, nuance bien difficile à faire de l'extérieur.

Il faut souligner qu'elles ont toutes deux reçu des lettres de menaces (Mann, *Briefe und Antworten I*, 58; Krull 354; Desjardins 221) et que, en raison de leurs actions et de leurs fréquentations, les forces policières les avaient à l'oeil. La situation d'Erika Mann à la fois en Europe – en Allemagne et en Suisse – et aux États-Unis la plaçait dans une position assez dangereuse; le simple fait que la C.I.A. refuse de dévoiler une partie des documents à son sujet laisse supposer qu'elle était encore plus surveillée qu'on ne le soupçonne. Pauline Julien fut arrêtée et enfermée pour ses idées; c'est certainement la situation la plus extrême que l'on puisse vivre

au Canada, bien que les certificats de sécurité[52] dont on parle tant en 2006 laissent craindre le pire.

Ces deux artistes ont aussi en commun l'immensité du talent, c'est-à-dire que toutes deux ont fait preuve de pluridisciplinarité à une époque où il fallait pourtant encore que les choses soient bien claires et tranchées au couteau; Erika Mann a joué au théâtre et au cinéma, écrit des histoires, composé des chansons et il en fut de même pour Pauline Julien. Toutes deux ont touché à plusieurs disciplines et cela toujours avec succès. Elles n'étaient pas des dilettantes, simplement des artistes capables de se donner à fond de différentes façons selon le message qu'elles voulaient véhiculer. On peut se demander si cette capacité à jouer plusieurs rôles à la fois ne pourrait pas être due à la formation théâtrale qu'elles ont reçue, une capacité à changer facilement de disposition d'esprit.

Elles n'ont pas fait l'unanimité quant à la teneur de leur message respectif, mais elles étaient à la fois respectées[53] et

---

[52]La *Loi sur l'immigration et la protection des réfugiés* définit le certificat de sécurité comme étant *"un moyen permettant au gouvernement du Canada de renvoyer du pays une personne qui constitue une menace pour le pays ou la population"*. On critique ce moyen puisqu'il ne tient pas du compte de ce qui est à la base du système juridique canadien, à savoir la présomption d'innocence.

[53]Ce qualificatif s'applique surtout à Pauline Julien qui, malgré les convictions indépendantistes dont elle ne se cachait pas, bien au contraire, jouissait d'une admiration sans bornes au Canada anglais, si on en croit non seulement plusieurs articles de l'époque, mais également le simple fait qu'on

Elles n'ont pas fait l'unanimité quant à la teneur de leur message respectif, mais elles étaient à la fois respectées[53] et craintes, combinaison impossible furent-elles inintéressantes. Respectées, elles le furent entre autres au sein de l'intelligentsia, fréquentant toutes deux les élites intellectuelles de leur temps.

Erika Mann et Pauline Julien ont vécu une *vita activa*, vivant intensément chaque moment. Le mouvement est aussi omniprésent dans les deux vies, non seulement pendant le long exil de chacune, mais bien sûr avant chez Erika Mann, et après chez Pauline Julien. Erika Mann blottie dans son *Pullman-Wagen* est la version américaine de Pauline Julien recréant la vie familiale dans une même et unique pièce parisienne. La capacité à passer par-dessus les embûches tant matérielles qu'émotives et à absorber tout ce qui déroule devant soi est évidente autant chez l'une que chez l'autre.

Bien qu'éloignées en âge, ces deux femmes ont vécu une grande partie de leur vie adulte à une époque où très peu de flexibilité était possible dans les relations amoureuses. Sans tomber dans le *potinage* extrême, cela vaut la peine de souligner que

---

[53]Ce qualificatif s'applique surtout à Pauline Julien qui, malgré les convictions indépendantistes dont elle ne se cachait pas, bien au contraire, jouissait d'une admiration sans bornes au Canada anglais, si on en croit non seulement plusieurs articles de l'époque, mais également le simple fait qu'on l'invitait à se produire sur des scènes de prestige.

toutes deux ont vécu des amours bien éloignées de ce que la plupart des femmes vivaient à l'époque, une alors que la devise était *Kinder Küche Kirche* [Enfants, cuisine, église] et l'autre dans un Québec marqué par l'influence de l'Église, risquant ainsi d'être jugées et de perdre de leur crédibilité. Les amours homosexuelles d'Erika Mann et l'infidélité de Pauline Julien lors de son premier mariage, sans compter l'amour de la première pour un homme marié[54] ou l'union ouverte de la seconde, feraient encore sourciller plusieurs milieux de notre société, on n'a qu'à se rappeler l'ardeur avec laquelle l'ancien président Bill Clinton, un homme, a tenté de nier certaines aventures extra-conjugales pour réaliser à quel point ces deux femmes ont misé beaucoup en ne sacrifiant pas une vie personnelle qui aurait pu être utilisée contre elle et leur message. La vie émotive des deux artistes a sans doute contribué à leur urgence de créer.

Une chose est certaine, il n'y a qu'à souhaiter, dans les deux cas, que quelqu'un continue à défricher au sujet de ces deux artistes décédées un peu prématurément.

---

[54]Le chef d'orchestre Bruno Walter (1876-1962).

BIBLIOGRAPHIE ERIKA MANN

Littérature primaire:

MANN, Erika. *Wenn die Lichter ausgehen. Geschichten aus dem Dritten Reich.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005.

---. *Ausgerechnet ich. Ein Lesebuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005.

---. *Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen.* Éd.: Irmela von der Lühe et Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.

---. *Zehn Millionen Kinder. Die Erziehung der Jugend im Dritten Reich.* Nachwort von Irmela von der Lühe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

---. *Mein Vater, der Zauberer*. Éd.: Irmela von der Lühe et Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.

---. *Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater.* Frankfurt a.M.: Fischer, 1995.

---. *Briefe und Antworten I (1922-1950)* et *II (1951-1969)* Éd.: Anna Zanco Prestel. München: dtv, 1988.

---. *The lights go down*. New York & Toronto: Farrar & Rinehart, inc., 1940.

---. *The other Germany* / [Translated by Heinz Norden] New York: Modern age books, 1940.

---. *School for Barbarians*. Introduction by Thomas Mann. New York, Modern Age Books, 1938.

MANN, Erika, et MANN, Klaus. *Rundherum. Abenteuer einer Weltreise*. Reinbek bei Hamburg:Rowohlt, 1996.

---. *Das Buch von der Riviera.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

---. *ESCAPE TO LIFE: Deutsche Kultur im Exil.* München: Spangenberg, 1991.

Littérature secondaire:

JENS, Inge et JENS, Walter. *Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003.

KEISER-HAYNE, Helga. *Erika Mann und ihr politisches Kabarett "Die Pfeffermühle" 1933-1937 (Texte, Bilder, Hintergründe).* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

KRÖGER, Ute. *"Wie ich leben soll, weiss ich nocht nicht". Erika Mann zwischen "Pfeffermühle" und "Firma Mann" Ein Porträt.* Zürich: Limmat Verlag, 2005.

KRÜLL, Marianne. *Im Netz des Zauberers. Eine andere Geschichte der Familie Mann.* Frankfurt a.M.: Fischer, 1993.

MANN, Klaus. *Mephisto. Roman einer Karriere.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.

MÖLLER, Hildegard. *Die Frauen der Familie Mann*. München/Zürich: Piper. 2004.

ROGGENKAMP, Viola. *Erika Mann. Eine jüdische Tochter. Über Erlesenes und Verleugnetes in der Frauengenealogie der Familie Mann-Pringsheim.* Zürich/Hamburg: Arche, 2005.

STEPHAN, Alexander. *"Communazis". FBI Surveillance of German Emigré Writers.* New Haven/London: Yale University Press, 2000.

---. *Im Visier des FBI. Deutsche Exilschrifsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste.* Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995.

VON DER LÜHE, Irmela. *Erika Mann: Eine Biographie.* Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1994.

WEISS, Andrea. *Flucht ins Leben: Die Erika und Klaus Mann-Story*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.

WißKIRCHEN, Hans. *Die Familie Mann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

Autres ouvrages:

APPIGNANESI, Lisa. *The Cabaret (Rev. and expanded ed.).* New Haven, Conn.; Yale University Press, 2004.

---. *Das Kabarett*. Stuttgart: Belser, 1976.

JELAVICH, Peter. *Berlin cabaret*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

KEISER, César, et HOHLER, Franz. *Herrliche Zeiten, 1916-1976: 60 Jahre Cabaret in der Schweiz: Ein Überblick.* Bern: Benteli, 1976.

LAREAU, Alan. *The wild stage : literary cabarets of the WeimarRepublic*. Columbia, S.C.: Camden House, 1995.

RUTTKOWSKI, Wolfgang Victor. *Das literarische Chanson in Deutschland*. Bern-München: Francke, 1966.

SEGEL, Harold B.. *Turn-of-the-century cabaret : Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich*. New York: Columbia University Press, 1987.

STERN, Guy. *Literarische Kultur im Exil: Gesammelte Beiträge zur Exilforschung/ Literature and Culture in Exile: Collected Essays on the German-Speaking Emigration after 1933 (1989-1997)*. Dresden/München: Dresden University Press, 1998.

ZIVIER, Georg, KOTSCHENREUTHER, Hellmut, LUDWIG, Volker, et HACHFELD, Rainer. *Kabarett mit K: 50 Jahre große Kleinkunst.* Berlin: Berlin Verlag, 1974.

Source électronique:

Georg Grosz Gesellschaftsbild, untersucht an seinem Bild "Stützen der Gesellschaft". Ruhr-Universität Bochum. 8 juin 2006. 8 juin 2006 http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/Gisbert.R.Danberg/danberg/Ku-Un/Grosz.htm

BIBLIOGRAPHIE PAULINE JULIEN

Littérature primaire:

JULIEN, Pauline. *Il fut un temps où l'on se voyait beaucoup* suivi de *Lettres africaines* et de *Tombeau de Suzanne Guité.* Outremont: Lanctôt, 1998.

---. *Eille.*

---. *L'Étranger.*

---. *Litanie des gens gentils.*

Littérature secondaire:

DESJARDINS, Louise. *Pauline Julien. La vie à mort.* Montréal: Leméac, 1999.

PELLETIER, Julien. *Pauline Julien: Dossier de presse 1961-1985.* Sherbrooke: Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986.

Autres ouvrages:

BORDUAS, Paul. *Refus global et autres écrits.* Montréal: L'Hexagone, 1990.

GUÉRARD, Daniel. *La belle époque des boîtes à chansons.* Montréal: Stanké, 1996.

LACOURSIÈRE, Jacques, PROVENCHER, Jean, et VAUGEOIS, Denis. *Canada-Québec: synthèse historique, 1534-2000.* Sillery, Québec: Septentrion, 2000.

LÉGER, Robert. *La Chanson québécoise en question.* Montréal: Québec Amérique, 2003.

MORTON, Desmond. *A Short History of Canada. 3rd edition.* Toronto: McLelland & Stewart, 1997.

OBERHUBER, Andrea. *Chanson(s) de femme(s): Entwicklung und Typologie des weiblichen Chansons in Frankreich (1968-1973).* Berlin: Erich Schmidt, 1995.

VALLIÈRES, Pierre. *Nègres blancs d'Amérique: autobiographie précoce* d'un terroriste québécois. Montréal: Éditions Parti pris, 1968.

WEINMANN, Heinz. *Du Canada au Québec. Généalogie d'une histoire.* Montréal: L'Hexagone, 1987.

Chansons:

DOR, Georges. *Les ancêtres*. 1967.

LANGEVIN, Gilbert. *Le temps des vivants*. 1969.

TREMBLAY, Michel. *Allez-voir, vous avez des ailes*. 1973

RICHER, Gilles, et GÉLINAS, Marc. *Mommy.* 1971.

VIGNEAULT, Gilles. *Les gens de mon pays.* 1967.

Sources électroniques:

The October Crisis: Civil Liberties Suspended (Oct. 5, 1970 - Dec. 3, 1970). CBC Archives. 6 juin 2006 http://archives.cbc.ca/300i.asp?id=1-71-101>

Certificat de sécurité selon la Loi sur l'immigration et la protection des réfugiés. Agence des services frontaliers du Canada. 13 juin 2006.<http://cbsa-asfc.gc.ca/newsroom/factsheets/2005/certificat-f. html

Annexe: LIGUE COMMUNISTE (MARXISTE-LÉNINISTE) DU CANADA. *Forgeons notre parti.* Montréal: LA LC(ml)C. Date inconnue[55].

[55]Date inconnue, mais postérieure à 1975, année de création de la LA LC(ml)C.

Discographie Pauline Julien

Titre	Album (s)	Lieu et année de parution
Les ancêtres	*Suite québécoise* *Les grands succès Gamma volume 2*	Gamma GS-112 (1967) Gamma G2-1014 (1973)
Les gens de mon pays	*Suite québécoise* *Les grands succès Gamma volume 1* *Québec love, la collection*	Gamma GS-112 (1967) Gamma G2-1001 (1972) Gamma AGEK-2205 (1993)
Le temps des vivants	*Comme je crie, comme je chante* *La liberté en marche Bruxelles-Wallonie* *Les grands succès Gamma volume 1* *Où êtes-vous Pauline Julien* *Québec love, la collection*	Gamma GS-125 (1969) Rénovation LP 001 (1971) Gamma G2-1001 (1972) Radio-Canada International, F-681 (1972) Gamma AGEK-2205 (1993)
Eille	*La liberté en marche Bruxelles-Wallonie* *Au milieu de ma vie, peut-être à la veille de...*	Rénovation LP 001 (1971) Zodiaque ZOX 6002 (1972)

L'étranger	*Au milieu de ma vie, peut-être à la veille de...* *Pauline Julien en scène* *Charade* *Gémeaux croisés* *Rétrospective* *Les refrains d'abord*	Zodiaque ZOX 6002 (1972) Deram XDEF-124 (1975) Kébec-Disc KD-535 (1982) Disques Sylvestre 133 009 (1988) Mérite 22-1017 (1993) Fonovox VOX 7848-2 (1996)
Allez-voir, vous avez des ailes	*Allez-voir, vous avez des ailes* *Rétrospective*	Zodiaque ZOX 6007 (1973) Mérite 22-1017 (1993)
Litanie des gens gentils	*Licence complète* *Pauline Julien en scène* *Les refrains d'abord*	Zodiaque ZOX 6018 (1974) Deram XDEF-124 (1975) Fonovox VOX 7848-2 (1996)
Mommy	*Pauline Julien en scène* *Charade* *Rétrospective* *Les refrains d'abord*	Deram XDEF-124 (1975) Kébec-Disc KD-535 (1982) Mérite 22-1017 (1993) Fonovox VOX 7848-2 (1996)

ANNEXE

FORGEONS NOTRE PARTI!
FORGE OUR PARTY!

Chansons révolutionnaires, chantées en français, par le groupe culturel québécois de la Ligue Communiste (marxiste-léniniste) du Canada et musique traditionnelle québécoise.

★

Revolutionary songs in French by the Québécois cultural group of the Canadian Communist League (Marxist-Leninist) and traditional Québécois music.

LIGUE COMMUNISTE (MARXISTE-LÉNINISTE) DU CANADA

FORGEONS NOTRE PARTI!

LIGUE COMMUNISTE (MARXISTE-LÉNINISTE) DU CANADA

FORGE OUR PARTY!

CANADIAN COMMUNIST LEAGUE (MARXIST-LENINIST)

Dans tous les mouvements révolutionnaires à travers le monde, les chansons ont toujours servi à exprimer l'enthousiasme et l'esprit révolutionnaire des masses. Cette tradition de chant est reprise par la Ligue Communiste (marxiste-léniniste) du Canada qui lutte pour la création d'un véritable parti marxiste-léniniste, arme indispensable de la classe ouvrière dans sa lutte pour la révolution socialiste au Canada. Ce disque présente quelques chants du prolétariat international et des chants que la Ligue elle-même a composés. Ils sont chantés en français par le groupe culturel québécois de la Ligue.

Les marxistes-léninistes luttent contre l'oppression nationale du peuple québécois, pour son droit à l'autodétermination et pour l'unité de toute la classe ouvrière canadienne. Ils reprennent ses traditions culturelles, en particulier sa musique, pour s'en servir comme arme dans cette lutte. C'est dans cet esprit qu'on retrouve sur le disque quelques airs québécois par le groupe de musique traditionnelle de la Ligue.

A l'intérieur de la pochette, on retrouve une brochure avec des explications et les paroles de toutes les chansons en français et en anglais.

In all revolutionary movements across the world, songs have always served to express the revolutionary enthusiasm and spirit of the masses. This tradition of song has been taken up by the Canadian Communist League (Marxist-Leninist), an organisation which is struggling to create a genuine Marxist-Leninist party, indispensable arm for the working class in its struggle for socialist revolution in Canada. This record presents songs of the international proletariat and songs written by the League itself. They are sung in French by the Québécois cultural group of the League.

Marxist-Leninists are struggling against the national oppression of the Québécois people, for its right to self-determination, and for the unity of the entire Canadian working class. They use cultural traditions, particularly music, as a weapon in this struggle. For this reason, we have included some examples of traditional Québécois music, performed by the League's Québécois folk music group.

A booklet is included with the record, containing explanations of the songs as well as the words in French and English.

FACE A

1. **Appel du Komintern**
   texte: Janke
   musique: H. Eisler
2. **Norman Bethune**
   texte et musique: LC(ml)C
3. **Les Partisans**
   texte: S. Alimov
   musique: T. Atourev
4. **Le Front des Travailleurs**
   texte: B. Brecht
   musique: H. Eisler
5. **Oui les femmes**
   texte et musique: LC(ml)C
6. **Forgeons notre Parti**
   texte et musique: LC(ml)C

FACE B

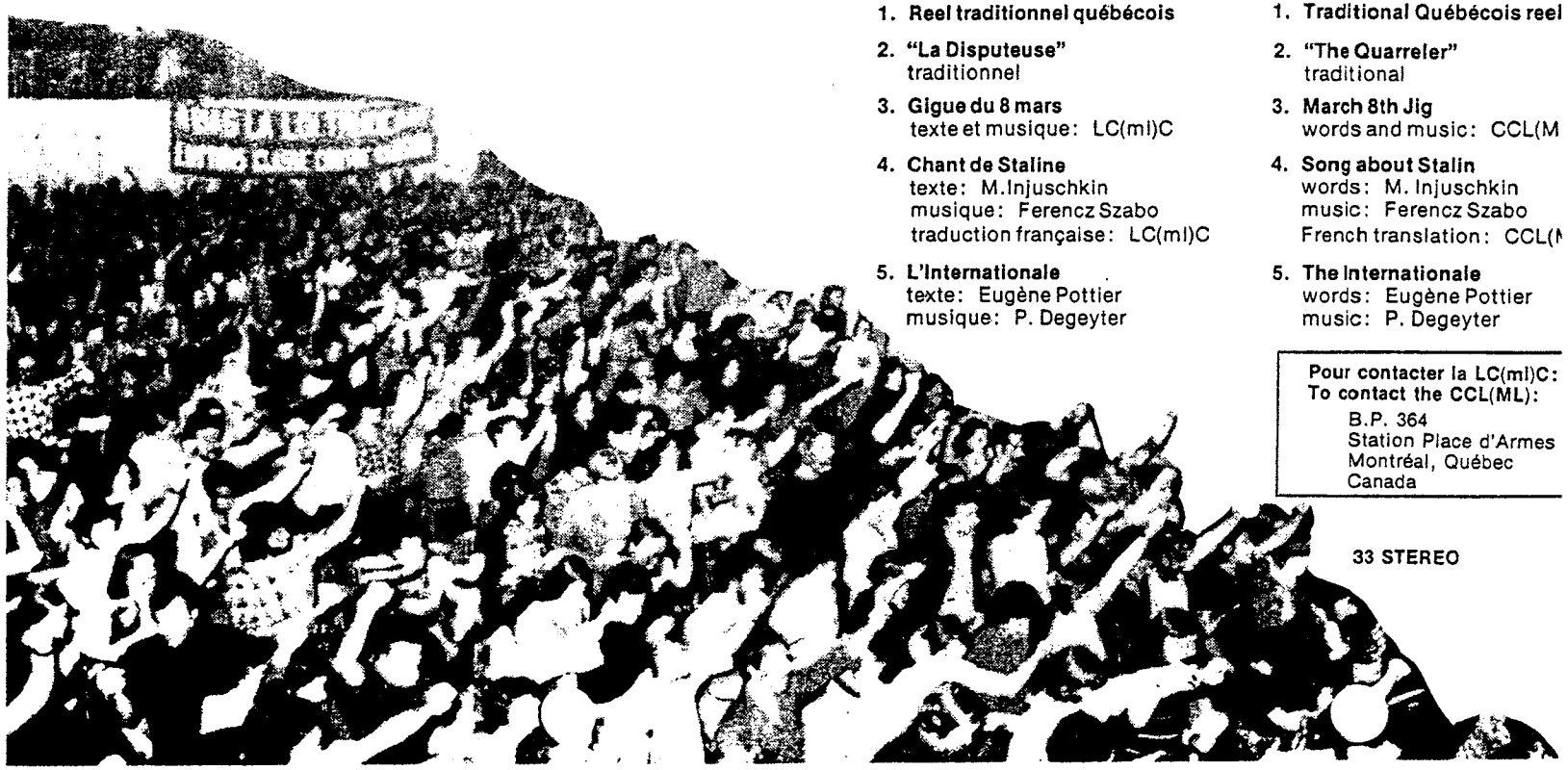
1. **Reel traditionnel québécois**
2. **"La Disputeuse"**
   traditionnel
3. **Gigue du 8 mars**
   texte et musique: LC(ml)C
4. **Chant de Staline**
   texte: M.Injuschkin
   musique: Ferencz Szabo
   traduction française: LC(ml)C
5. **L'Internationale**
   texte: Eugène Pottier
   musique: P. Degeyter

SIDE A

1. **Comintern**
   words: Janke
   music: H. Eisler
2. **Norman Bethune**
   words and music: CCL(M
3. **Song of the Partisans**
   words: S. Alimov
   music: T. Atourev
4. **Song of the United Front**
   words: B. Brecht
   music: H. Eisler
5. **Rise up Women**
   words and music: CCL(M
6. **Forge Our Party**
   words and music: CCL(M

SIDE B

1. **Traditional Québécois reel**
2. **"The Quarreler"**
   traditional
3. **March 8th Jig**
   words and music: CCL(M
4. **Song about Stalin**
   words: M. Injuschkin
   music: Ferencz Szabo
   French translation: CCL(M
5. **The Internationale**
   words: Eugène Pottier
   music: P. Degeyter



Pour contacter la LC(ml)C:
To contact the CCL(ML):

B.P. 364
Station Place d'Armes
Montréal, Québec
Canada

33 STEREO

LIGUE COMMUNISTE (marxiste-léniniste) DU CANADA

FORGEONS NOTRE PARTI!

Le disque **Forgeons notre Parti** est né de la lutte. C'est le reflet vivant de la lutte que mène la Ligue Communiste (marxiste-léniniste) du Canada pour la création du véritable parti marxiste-léniniste de la classe ouvrière. C'est aussi l'expression de la combativité et de la détermination grandissante du prolétariat et des masses canadiennes à jeter à terre le capitalisme et à faire triompher la révolution socialiste au Canada.

Ces chansons expriment l'unité de fer que le prolétariat canadien forge dans la lutte classe contre classe et son esprit d'internationalisme prolétarien: on retrouve dans le disque des chants révolutionnaires du prolétariat international ainsi que des chansons que la Ligue a composées elle-même au travers des luttes. Il reproduit aussi des airs de musique traditionnelle québécoise, héritage culturel vivant de la nation opprimée au Canada.

Enregistrées à Montréal, avec la participation des masses, ces chansons révolutionnaires sont destinées à être chantées partout, à chaque occasion de lutte: sur les lignes de piquetage, dans les manifestations, les assemblées. Elles sont interprétées en français par le groupe culturel québécois de la Ligue et par le groupe de musique traditionnelle québécoise de la Ligue. La Ligue développe aussi son travail culturel au Canada anglais où des chanteurs et musiciens révolutionnaires se produisent dans toutes nos grandes assemblées.

Qu'est-ce que la LC(ml)C?

C'est une organisation communiste qui se base sur le marxisme-léninisme et la pensée-maotsétoung. Synthétisant les acquis des années de lutte des ouvriers à travers le monde, cette science analyse la société capitaliste du point de vue des intérêts de la classe ouvrière.

FORGE OUR PARTY!

Forge our Party is a record born out of struggle. It is a living reflection of the struggle undertaken by the Canadian Communist League (Marxist-Leninist) to create the Marxist-Leninist party of the working class. It also reflects the growing militancy and determination of the Canadian proletariat and masses to destroy capitalism and to carry through the socialist revolution in our country to victory.

The songs express both working class steel-like unity forged through the struggle class against class, and its spirit of proletarian internationalism: the record includes revolutionary songs of he international working class as well as songs written by the League.

The record also gives a rendition of traditional québécois tunes, examples of the rich cultural heritage of the oppressed nation in Canada.

These revolutionary songs were recorded in Montreal, with the participation of the masses, they are written to be taken up during every struggle: on picket lines, in demonstrations, and at meetings. The songs are in French performed by the League's Québec cultural group and by our traditional Québécois music group. The League is also developing its cultural work in English Canada where revolutionary singers and musicians also perform at all our major meetings.

What is the CCL(ML)?

It is a communist organization which bases itself on Marxism-Leninism-Mao-Tse-tung Thought. This science brings together lessons learned from years of workers' struggles throughout the world. Marxism-Leninism-Mao-Tse-tung Thought also analyses capitalist society from the viewpoint of interests of the working class.

CANADIAN COMMUNIST LEAGUE (Marxist-Leninist)