

DE LA CHANSON QUI DEVIENT LA LANTERNE DE LA CULTURE QUÉBÉCOISE*

Um ensaio de Jean-
Nicolas De Surmont*

Une boîte à chansons
C'est comme une maison
C'est comme un coquillage
On y entend la mer
On y attend le vent
Venu du fond des âges

Georges Dor

RÉSUMÉ: *La dénomination chanson québécoise remplace dans les années 1960 celle de chanson canadienne. Ce changement est consécutif d'une restructuration de l'activité chansonnière : le processus de création font appel à des interactions différentes entre les médiateurs, qu'ils soient paroliers, interprètes, etc. Mentionnons aussi l'essor du mouvement chansonnier, l'amplification de l'espace vocal par la présentation de spectacles collectifs, les interactions entre les sphères politiques et chansonnières, la présence simultanée de diverses esthétiques (comme le yé yé et le chansonnier). C'est aussi la chanson québécoise qui fera connaître le Québec au Français et favorisa les échanges multiculturels. Les années 1960 voient enfin l'essor de l'activité des femmes, plus nombreuses que jamais. Le discours sur le pays marquera la poésie des chansonniers monopolisant à cet égard le discours épichansonnier de l'époque.*

Mots-clés: chanson québécoise; études multiculturels

RESUMO: *A denominação chanson québécoise substitui nos anos de 1960 a de chanson canadienne. E esta mudança foi consequência de uma reestruturação da atividade dos cancionistas: o processo de criação passou a incorporar interações diferentes entre os mediadores, fossem eles compositores, intérpretes, etc. Houve também a partir desse momento uma interação maior entre as esferas políticas e culturais. A canção québécoise apresentará o Québec aos franceses e propiciará as trocas multiculturais. Também, o discurso sobre o país marcará a poética destes cancionistas.*

Palavras-chave: canção québécoise; estudos multiculturais

Le fait de mettre en relief les différents médiateurs de l'institutionnalisation de la chanson dans les années 1960, décennie qui en assure la stabilité, constitue en fait l'apogée d'un lent développement des pratiques chansonnières. Depuis les années 1920, différents phénomènes de l'activité chansonnière vont poser les balises de ce que deviendra plus tard la chanson québécoise: la mise en spectacle de la chanson de tradition orale (les « veillées »), les débuts à la radio de chanteurs, des émissions de radio et de télévision consacrées à la musique folklorique (dès les années 1920), ensuite à la chanson de tradition orale (dans les années 1930 et 1940) et à la chanson proprement canadienne (à partir des années 1940), la création de la première compagnie de disque québécoise Alouette par Rosaire Archambault en 1952, les concours de la chanson comme le grand Prix de la chanson canadienne qui fait la promotion de la chanson canadienne et stimule la mobilisation de créateurs jusqu'alors

* Ensaio recebido em janeiro de 2005

* *L'auteur a publié quelques articles notamment en lexicographie et sur la chanson. Il a collaboré aussi au Dictionnaire biographique du Canada et au Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Il est l'auteur d'un ouvrage sur La Bonne Chanson publié aux éditions Triptyque en 2001. On lui doit en outre chez cet éditeur deux articles publiés dans les ouvrages collectifs (1993 et 1996). Il a prononcé des conférences sur la chanson et la littérature québécoise en Espagne, en Angleterre, en Belgique, en France, en Autriche, etc*
jdesurmont@yahoo.fr

relativement inconnus, la Grève de Radio-Canada (décembre 1958 - mars 1959)⁶⁶ qui incite les artistes de la scène à trouver d'autres endroits pour se faire connaître, les boîtes à chansons qui deviennent le lieu d'expression d'une pépinière d'artistes et facilitent l'accès au marché de la chanson jusque vers la fin des années 1960, les spectacles collectifs associés à la fête nationale et enfin la création, le 19 février 1961, de Télé-Métropole. Tous ces changements qui s'opèrent dans le cadre du champ des productions culturelles participent à l'éclosion progressive de la chanson québécoise sinon à sa diffusion et à sa reconnaissance, notamment le genre chansonnier, c'est-à-dire celui que l'on associe à la chanson à texte. Les années soixante vont être jalonnées d'événements reflétant l'émergence de la culture de masse qui viendra supplanter les manifestations de la culture traditionnelle au moment où l'Etat et les professionnels du loisir se substitueront au clergé⁶⁷.

A l'intérieur de ce texte, je mettrai en parallèle la naissance du mouvement chansonnier avec celle des boîtes à chanson simultanément au discours politisé chez les chansonniers dont la pratique et la réflexion sont typiques de ce que Lise Gauvin nomme la surconscience linguistique⁶⁸. Je ferai aussi voir que ce type de pratique et d'esthétique chansonniers valorisera l'auteur-compositeur-interprète et permettra l'amplification de l'espace vocal ce qui constitue une particularité dans plusieurs pays notamment la Belgique, l'Espagne, etc.

66 On lira le témoignage de Georges Dor dans *Si tu savais*, préface de Gaston Miron, Montréal, Editions de l'Homme 1977, p. 43.

67 Voir Rémi Tourangeau, *Fêtes et spectacles du Québec, région du Saguenay-Lac-Saint-Jean*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1993, p. 41.

68 Lise Gauvin, *Langagement ; l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 13.

Elle saura, pour cette raison, mobiliser des foules de plus en plus grandes réunies autour d'événements ponctuels comme vont nous y habituer, à l'époque, les grands concerts du mouvement hippie californien. La chanson québécoise, particulièrement la chanson à texte, agira en quelque sorte comme la lanterne (terme inspiré de la locution idiomatique) de la culture québécoise tant sur le territoire même du Québec qu'à l'étranger, et particulièrement en France. Mentionnons à tout égard que l'augmentation du public se conjugue avec la hausse marquée de la population canadienne-française pendant la période 1941-1951⁶⁹, l'amélioration de techniques de transmission de la voix, etc.

Naissance du mouvement chansonnier

Les années 1940 n'offrent pas encore le terrain idéal à l'auteur et chansonnier Félix Leclerc pour se faire reconnaître. La critique universitaire est sévère et le chansonnier est un peu tributaire, à ses débuts, des difficultés du champ de l'activité chansonniers à se démarquer des pratiques anciennes. Non seulement la consécration et la rentabilisation de la chanson à texte est-elle rare, mais encore faut-il observer que c'est l'activité non-chansonniers de Leclerc qui occupe une place dominante dans les années 1940. En effet, Félix se fait d'abord connaître par le conte radiophonique et imprimé à la fin des années 1930 et est consacré comme conteur au début des années 1940. Dans les années 1940, le Québec voyait en Félix l'homme de théâtre, le romancier, le conteur ou l'annonceur de radio (à CHRC à partir de 1934) plutôt que le chansonnier.

69 La période de 1941-1951 connaît un accroissement de 727 027 comparativement à 456 900 pour la période précédente. (Diane Hamon-Porier, « Les Valeurs de la Bonne Chanson », mémoire présenté à la faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de maître ès arts, Université de Montréal 1985, f. 41).

Il fait connaître ses chansons à la radio, comme Fernand Robidoux et Raymond Lévesque, car c'est là une voie de consécration courante dans les années 1930 et 1940. Il chante « Le petit bonheur », une des ses chansons fétiches, sur les ondes de Radio-Canada où il anime l'émission « Théâtre dans ma guitare » dès 1946. Il y animera aussi l'émission « Félix et ses chansons ». Il se produit occasionnellement dans des concerts et des pièces de théâtre mais c'est surtout à la suite de la découverte de Jacques Canetti, alors directeur artistique et imprésario chez Polydor, que Leclerc sera reconnu par la France. Celle-ci ne tarde pas à le révéler, dès décembre 1950, comme chansonnier (on le surnomme « le Canadien ») aux côtés des Compagnons de la chanson. Jacques Canetti lui avait entre-temps fait enregistrer « assez de chansons pour remplir les matrices de six 78 tours⁷⁰. » Cet événement doit être considéré comme une étape importante de la chanson québécoise, du moins dans son affirmation et sa reconnaissance à l'étranger.⁷¹

C'est avec Leclerc, que la chanson canadienne⁷² va prendre un nouveau tournant. Leclerc inaugure une nouvelle formule poétique, pétrie d'influences médiévales, cette façon plus intimiste d'interpréter la chanson (à la manière de Jacques Douai et Stéphane Gollmann en France à la même époque). Félix fait entendre ses racines, raconte les drames d'un peuple déchiré, les luttes de ce

peuple, ses misères et sa grandeur. Son œuvre a souvent été reçue en France comme authentiquement française, le public n'ayant pas toujours perçu la spécificité québécoise. Elle marque d'ailleurs un nivellement de l'accentuation qui n'est pas étrangère à la réception enthousiaste de son œuvre à l'étranger. Cet alignement de la diction sur celle de la France marque tout le courant chansonnier jusqu'à Robert Charlebois qui va fortement promouvoir le joul⁷³.

Un autre phénomène va contribuer à la promotion de la relève et à l'institutionnalisation de la chanson québécoise⁷⁴, c'est la création du Concours de la chanson canadienne en avril 1956 par Robert L'Herbier sur les ondes de Radio-Canada, concours qui sera reconduit en 1957 (et repris sous le nom Chanson sur mesure sur Canal 10 en 1961). Si l'on a souvent confondu 1956 et 1957 comme année de création de ce concours, c'est qu'en fait le mois d'avril 1956 correspond à l'ouverture de la compétition. Les lauréats ne seront en fait proclamés qu'au cours d'un grand gala le 22 février 1957 diffusé simultanément à la radio et la télévision de Radio Canada. La création de ce concours répond à une volonté de promouvoir la chanson d'ici comme L'Herbier tentait déjà de le faire avec l'émission « Rolande et Robert » qu'il animait avec sa femme Rolande Desormeaux. Dès sa première édition, le concours fit connaître « Le ciel se marie avec la mer »⁷⁵ de

70 Danielle Tremblay, « Les femmes dans l'industrie du disque et du spectacle au Québec depuis 1945 » dans Robert Giroux (sous la dir. de), *En avant la chanson*, Montréal, Triptyque, 1993 : p. 81.

71 Je traite de ce phénomène de reconnaissance à l'étranger dans un article consacré à la diffusion de la chanson québécoise en France publié dans Robert Giroux (sous la direction de), *La chanson, carrière et société*, Montréal, Triptyque, 1996, p. [193]-220.

72 Jusqu'aux années 1960, on employait davantage le syntagme *chanson canadienne* que *chanson québécoise*.

73 Le mot *joul* est une variante ancienne de *cheval*, issu du français de France, qui en est venu à désigner dans les années 1960 et 1970 une pratique langagière issue des couches populaires de Montréal et parfois assimilée au discours nationaliste.

74 Sur cette frange de l'histoire de la chanson québécoise, voir l'entrevue de Robert L'Herbier citée dans l'ouvrage de Benoît L'Herbier, *La chanson québécoise ; Des origines à nos jours*, Montréal, Editions de l'Homme, 1974, p. 86-88.

75 Chanson récemment reprise par Michel Rivard, Marie-Denise Pelletier et Marie-Jo Thériou.

Jacques Blanchet interprétée par Lucille Dumont (qui devient dès lors une des interprètes de Blanchet⁷⁶) et « En veillant sur l'perron » de Camille Andréa interprétée par Dominique Michel. Robert L'Herbier explique le fonctionnement du concours : « Le concours était échelonné sur 26 semaines au cours desquelles on avait présenté à la télévision de Radio-Canada les 120 chansons retenues. Trente et une de ces chansons ont été sélectionnées pour les éliminatoires, et les 12 œuvres méritant des prix et des mentions ont été déterminées par un jury composé de Paul Buissonneau, anciennement des Compagnons de la chanson, Laurier Hébert, Pierre Pétel et Fernand Guérard de Radio-Canada, Walter Eiger, chef d'orchestre réputé, ainsi que Rolande [Desormaux] et [Robert L'Herbier]⁷⁷. » Ce concours, dont les chansons primées sont enregistrées à New York en 1957, se révèle donc un excellent moyen de mettre en relief le profil des acteurs engagés au sein de l'activité chansonnière de l'époque. Des auteur(e)s et des interprètes du répertoire populaire autant que ceux et celles de la chanson à texte (Jacques Blanchet, Lucille Dumont, Paölo Noël, Jen Roger, Lévesque, etc.) y participent. Dans la foulée, Roger de Vaudreuil, réalisateur à Radio-Canada organise le concours « Chanson sur mesure », concours où vont figurer Félix Leclerc, Guy Maufette, Jean

Deslauriers comme membres du jury. Si Vigneault et Léveillé y participent sans gagner, la chanson « Feuilles de gui » de Jean-Pierre Ferland (musique de Pierre Brabant) remporte la palme en 1963⁷⁸. En outre, Ferland participe à la formation des Bozos en 1959, il anime le volet boîte à chansons de Jeunesse oblige qui contribue également à révéler les jeunes chansonniers québécois.

Non seulement les concours deviennent un lieu privilégié pour faire entendre les paroliers canadiens-français de la nouvelle génération mais la télévision est aussi un lieu de diffusion important de la chanson canadienne comme en fait foi la série d'émission: « Chan-sons canadiennes », « Rythmes », « Music-Hall », « L'été des Bozos », « Le club des autographes », « Le club des snobs », « Jeunesse d'aujourd'hui », « Mon pays, mes chansons », « Le coin du disque », « Jeunesse oblige », « Donald Lautrec chaud », etc.⁷⁹ Ces événements : l'arrivée de Leclerc et de l'expansion du phénomène de l'auteur-compositeur-interprète, l'organisation du Concours de la Chanson canadienne, le discours tenu par Robidoux et L'Herbier sur la chanson canadienne vont cristalliser les deux paradigmes de la chanson des vingt années suivantes. La chanson à texte sera davantage en relation d'interférence, avant Charlebois, avec la France et la chanson commerciale ou sentimentale dans la veine de Michel Louvain marquée par la musique américaine. Louvain appartient à cette génération d'artistes (Pierre Lalonde, Donald Lautrec, Michèle Richard, etc.) que la télévision révélera (Lalonde anime Jeunesse d'aujourd'hui à partir des 1961 à Télé-

76 En 1963, elle lance un album composé de chansons de Jacques Blanchet, Pierre Calvé et Michel Conte (Adagio 398.501). L'année suivante, pour Columbia, elle chante les textes de Stéphane Venne, Pierre Létourneau, Jacques Blanchet, Michel Conte, Gilles Vigneault et Clémence Des Rochers. Soulignons qu'elle crée une Atelier de la Chanson au début des années 1970 où viendront se parfaire Fabienne Thibault, Diane Juster, Marie-Denise Pelletier, Julie Masse et Mitsou.

77 R. L'Herbier, *Heureux comme un roi*, propos recueillis par Benoît L'Herbier, Montréal, Editions de l'Homme, 1999, p. 91.

78 Source Jean Royer, conversation personnelle, Bruxelles, 14 février 2004.

79 Voir Bruno Roy, *Chanson québécoise : dimension manifestaire et manifestation(s): (1960-1980)*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Sherbrooke, 1992 : f. 50.

Métropole) et qui profitera de la naissance du star-system version québécoise influencé par les courants à la mode aux Etats-Unis.

La génération de Louvain, celle des variétés constitue non seulement un versant oublié du champ de l'activité chansonnière, mais témoigne aussi d'une absence de discours importants sur le devenir de la chanson. C'est Robidoux et L'Herbier qui ont en quelque sorte monopolisé le discours sur la chanson canadienne. La chanson de variétés d'alors possédait une place au sein du champ théorique des pratiques chansonnières. Une fois les Concours de la chanson canadienne institués, le recours à l'activité des chanteurs de variétés dans l'élaboration d'une vision de la chanson québécoise cèdera la place à des axes plus importants. En ce sens, Robert Giroux évoque quatre axes importants et parallèles qui découpent le champ de l'activité chansonnière de l'époque :

l'axe régionaliste à la Gilles Vigneault ; l'axe plus progressiste ou radical, et prolongeant le premier, à la Raymond Lévesque ; l'axe rock urbain représenté par Charlebois et tous les groupes qui lui ont emboîté le pas ; enfin, l'axe difficile à définir, sans frontière, de la "chansonnette" ou des variétés, qui va de Michel Louvain à Ginette Reno en passant par Fernand Gignac et Céline Dion, donc l'axe des interprètes internationaux à la Nana Mouskouri ou à la Julio Iglesias ; il faudrait aussi greffer un cinquième axe, aussi lucratif que le précédent et aussi apolitique, mais opérant dans des réseaux bien différents, celui de la musique country...⁸⁰.

80 Robert Giroux, « Des fonctions mobilisatrices de la chanson lors de la 'révolution tranquille' au Québec (de 1959 à 1972) » dans 1789-1989. *Musique, histoire, démocratie. Music, history, democracy. Vol. 1, Colloque international*, Paris, 17-20 juillet 1989, p. 158.

L'émulation du mouvement chansonnier

Le dépouillement musical et gestuel de l'interprétation, la sobriété de la mise en scène et la mise en relief du texte annoncent un paradigme dans la chanson québécoise et française que l'on n'hésitera pas à opposer au style du music hall des variétés. Le Québec aspire à cette pratique chansonnière qui rappelle à bien des égards les cafés de Saint-Germain des Prés sur la Rive Gauche de la Seine à Paris où, justement, de nombreux artistes québécois s'étaient produits dans les années 1940 et 1950 (Lévesque, Pauline Julien, etc.). On reconnaît l'amorce d'un champ de production de la chanson québécoise. Le chansonnier, au sens québécois du terme, sera associé à la naissance de la chanson moderne car il dénomme celui ou celle qui écrit, compose et interprète ses propres chansons. Jusqu'aux années 1950, on employait chansonnier dans le sens de chanteur monologuiste commentant l'actualité. L'activité de Lévesque, combine en ce sens les acceptions du mot chansonnier, alors que les Jacques Normand, Gilles Pellerin ou Les Scribes dans la boîte du Café St-Jacques se rapprochent davantage de l'activité de monologuiste et commentateur de l'activité sociale⁸¹.

L'essor de l'esthétique du mouvement chansonnier permet l'émergence des boîtes à chanson qui eurent leurs heures de gloire entre la fin des années 1950 (Gilles Mathieu inaugure la Butte à Mathieu à Val-David le 28 novembre 1959)

81 Voir Daniel Guérard, *la Belle époque des boîtes à chansons*, Montréal, Les éditions Internationales Alain Stanké, 1996, p. 13.

et la fin des années 1960⁸² en particulier auprès des universitaires et des étudiants des collèges classiques (nommons Chez Clairette fréquenté par les étudiants de l'Université de Montréal). La plus connue de celle-ci, *Le Patriote*, ouverte par Yves Blais et Percival Bloomfield en novembre 1964, lance des artistes tels Claude Dubois, Louise Forestier, etc.

Si Leclerc amorce cette nouvelle esthétique chansonnière dans les années 1950, les difficultés rencontrées par Jacques Blanchet, qui compose ses chansons avec un magnétophone, et Julien suffisent à affirmer que la chanson à texte n'en est encore qu'à ses débuts. La popularité de la chanson à texte au Québec transite par l'intermédiaire de la popularité des vedettes françaises. Les émules de Leclerc se font donc vraiment connaître entre 1958 et 1963 : Claude Gauthier, Jacques Blanchet, Calvé, P. Julien et Vigneault. C'est avant tout l'œuvre de Leclerc qui laisse des traces. En inaugurant le mouvement chansonnier, en exportant en France pour la première fois de façon marquante la culture canadienne-française la chanson acquiert en France une notoriété qui a l'avantage d'encourager des jeunes Québécois à se lancer dans la chanson,

même si de nombreux noms restèrent inconnus, passant comme une étoile filante (Hervé Brousseau, Pierre Bourdon). En 1966, un sondage révèle que près de 2000 jeunes s'étaient présentés en audition aux propriétaires de boîtes à chanson.

Le mouvement chansonnier ne peut constituer véritablement un mouvement s'il ne coïncide pas avec un ensemble de pratiques convergentes ou analogues. C'est la multiplication de ces jeunes chanteurs, parfois encore étudiants (comme Jean-Guy Gaulin) ou s'étant déjà illustrés au théâtre qui constitue vraiment la naissance de ce que l'on peut considérer comme un mouvement. En mai 1959 est présenté à la salle du Gesù un spectacle conçu par Germaine Dugas et mettant en vedette une douzaine de chansonniers. Quelques semaines plus tard, l'ouverture de la boîte les Bozos sur la rue Crescent et les débuts du groupe du même nom marquent les signes précurseurs du mouvement⁸³. Ce n'est donc que vers la fin des années 1950 que se développe vraiment le mouvement chansonnier et la thématique qui le traverse : le pays⁸⁴, non pas vu comme une marque de repli mais comme un désir d'affirmation, de prise de possession identitaire du territoire, un combat de la réalité. Aussi pourrions nous affirmer que le pays de Vigneault n'a pas tant une réalité

82 Dans les entretiens de François-Régis Barbry avec Vigneault (*François-Régis Barbry interroge Gilles Vigneault Passer l'hiver*, Paris, Éditions du Centurion, 1978, p. 81 (désormais cet ouvrage sera indiqué par le signe PH) et reproduit dans Vigneault, *Comme un arbre en voyage ; entretiens avec François-Régis Barbry et Jean Royer*, Paris, L'Archipel, 1999 : p. 81, celui-ci explique qu'en 1964, il y avait 55 boîtes à chansons. Daniel Guérard (1996 : p. 248 ss.) en dénombre 63. René Charest (« La chanson populaire en Estrie » dans Robert Giroux (sous la dir. de), *La Chanson en question*, Montréal, Triptyque, 1985 : p. 192) atteste du fait qu'entre 1975 et 1985, le réseau des boîtes à chanson est passé de 82 à 9. Parmi celles-ci, Le Sablier ouverte par Georges Dor et Marie Lavigneuré à Percé en 1964.

83 Voir Daniel Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, Montréal, Les éditions Internationales Alain Stanké, 1996, p. 74. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par BEBC suivies du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

84 Sur la thématique des chansonniers, voir entre autres B. Roy, *Et cette Amérique chante en Québécois*, Montréal, Leméac, 1978, p. 50 ss. Désormais cet ouvrage sera indiqué par le sigle EACEQ. Sur le pays, voir *id.*, *Pouvoir chanter, essai d'analyse politique* Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 211-216 (en parlant de Leclerc, Vigneault et R. Duguay). Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PC).

politique qu'une réalité microcosmique : « Le pays que je cherche est au tréfonds de moi, n'a ni président, ni roi... ».

Le corpus chansonnier marque aussi l'essor des femmes ACI. Notons chez elle la présence de Monique Miville-Deschênes, « du pays lointain où commence la mer » comme l'écrivait Leclerc⁸⁵, Christine Charbonneau, Marie Savard et Clémence Desrochers qui écrivent et interprètent leurs chansons, ce qui jusque-là avait fait figure d'exception. La reconnaissance des droits d'auteurs au Canada est telle que c'est le spectacle et le disque qui s'avèrent le plus rentables et non la diffusion radiophonique. C'est cette reconnaissance partielle qui encourage la participation d'interprètes féminines au champ chansonnier.

Des Rochers, d'abord monologuiste et comédienne, est membre des Bozos, groupe qu'elle fonde en mai 1959. La formation de ce groupe, dont le nom veut rendre hommage à la chanson Bozo (1946) de Lévesque⁸⁶, coïncide incidemment avec l'année de la mort de Maurice Duplessis (décédé en septembre 1959) et la grève à Radio-Canada. Ses membres sont plus ou moins connus du public : Jacques Blanchet, Hervé Brousseau, Ferland, André Gagnon et Lévesque. Avec eux, elle participera à l'émergence d'une nouvelle génération de chansonniers qui se fera connaître dans la foulée du succès de groupe (Ferland, Hervé Brousseau). Desrochers aura l'originalité d'associer son travail à de multiples artistes. Elle

ouvre, comme Claude Léveillé (le Chat noir), Raoul Roy (le Pirate) et de nombreux autres chansonniers⁸⁷ et chansonnères, seule ou avec les Bozos (la boîte les Bozos), des boîtes à chansons dans les années 1950 et 1960 : La Boîte à Clémence, le Patriote à Clémence (aussi appelé l'Ouvre-boîte)⁸⁸, La Barre 500 et, avec Yvon Deschamps, le Fournil. Le groupe chansonnier les Bozos regroupait des noms inconnus sauf Lévesque, qui s'était fait reconnaître essentiellement en France entre 1954 et 1958, mais que le public québécois avait connu au début des années 1950, et Blanchet qui profita du Concours de la chanson canadienne pour faire chanter ses premières chansons. Le groupe donna un certain envol à la chanson québécoise sinon aux artistes qui en faisaient partie.

La boîte à chanson est associée à l'esthétique chansonnrière qui est produite en ses locaux un peu à la manière du « caveau », petite cave qui donne son nom, en France, au cabaret où se réunissent des gens de lettres et chansonniers. Ainsi, il s'agit d'une petite salle où s'entassaient quelques dizaines ou centaines de personnes, parfois dans un local qui ne pouvait en contenir que la moitié. La proximité des spectateurs entre eux et des spectateurs avec le ou les artistes constitue une part intégrante de l'esthétique du mouvement chansonnier : la chanson y est dépouillée d'artifices, simple, proche de l'expérience collective musicale vécue lors des colonies de vacances. Le décor des boîtes à chanson est rudimentaire : des nappes à carreaux

85 Reproduit dans *BEBC*, p. 63. Notons que Leclerc reprendra de Miville-Deschênes la chanson *Je cherche un abri*.

86 Une des chansons les plus connues de Raymond Lévesque, *Bozo-les-culottes*, date de 1963. C'est P. Julien qui l'enregistre à cette époque.

87 R. Lévesque ouvre avec Denise Delarue Le Club des Arts en 1963.

88 Notons que cette boîte accueille de nombreux artistes français en plus d'être une rampe de lancement pour la carrière de Dubois.

et des bougies enfoncées dans des bouteilles de vin vides placées sur les tables, parfois des filets de pêches⁸⁹ et enfin une mise en scène qui deviendra la marque de commerce du mouvement: le tabouret sur lequel s'appuie le guitariste chanteur pour y interpréter ses pièces. Le public est parfois assis sur des coffres (cantines). Au début des années 1960, les boîtes à chanson se multiplient à la mesure de l'accroissement des artistes qui voulaient faire leurs débuts dans la chanson à texte et elle deviennent parfois un lieu de rassemblement pour des chanteurs comme Stéphane Venne, Claude Gauthier, Raymond Lévesque, Charlebois, etc.

La pratique chansonnière s'incarne aussi dans une réflexion sur la poésie et sur le destin du Québec servant pour ainsi dire de phase de validation de la culture québécoise et d'élément structurant du discours nationaliste. Vigneault constitue un bon exemple de cette surconscience linguistique. Il a en effet su rallier le pays intérieur et le territoire national, évoquant ainsi la dimension à la fois messianique et individuelle et collective, une vision actualisée de la mission providentielle⁹⁰. Mais dans la mesure où il s'interroge aussi sur l'avenir du Québec, voire celui de la planète, la référence aux rapports difficiles entre les anglophone les francophones, comme

dans la reprise de *I went to the market*, devient incontournable. Claude Gauthier dans « Le Grand six pieds » trace, par la modification textuelle des différentes versions de la chanson, les mutations progressives de la société québécoise et le rapport qu'entretient le personnage éponyme avec ses supérieurs: « Je suis de nationalité/ Canadienne-française » enregistrée en 1961 devient en 1965: « Je suis de nationalité/ Québécoise-française » et « Je suis de nationalité/ Québécoise » en 1970. Gauthier s'inspire aussi, dans le *Plus beau voyage* (écrite en 1971 et enregistrée en 1972), des événements d'Octobre 1970. Sans être une chanson voulue comme politique, il s'agit, raconte lui-même Gauthier, d'un cri et d'une prise de conscience, un mal d'entrailles⁹¹. Quant à la chanson *Bozo les culottes* (1964) de Lévesque, B. Roy affirme qu'elle constitue « l'une des premières chansons à déceler la nature exacte de l'exploitation⁹². » Leclerc dans « L'encan » et Charlebois dans *Petroleum* abordent la domination économique des Anglais (l'exploitation coloniale), voire la dépossession ; comme Claude Dubois dans « Y diront rien » (1974), Les Séguin dans *Le roi à l'envers* (1975), etc.. Apparaissent de nouveaux noms comme George Dor qui, dans *La Manic*⁹³ (1966) nomme, tout comme plus tard Miville Deschênes, et Sylvain Lelièvre, dans « Les noms », pour l'une des

89 On notera d'ailleurs la prégnance de l'univers marin dans les chansons de P. Létourneau (*C'est à Gaspé, Percé et Calvé Les filles à Matelot*).

90 On lira avec profit le recueil de propos compilé par Marc Gagné, *Propos de Gilles Vigneault Itinéraires 1*, Montréal, Nouvelles Éditions de l'Arc, 1974, 127 p. dans lequel Vigneault développe une réflexion sur la poésie. On peut noter par ailleurs une rapport intertextuel entre le *Mon pays* (1961) de C. Léveillé et celui de Vigneault (1964).

91 Voir André Gervais, *Sas*, Montréal, Éditions Triptyque, 1994, p. 198. Désormais cet ouvrage sera indiqué par le sigle S.

92 Roy, « La chanson québécoise : entre le mal et le malaise ou Lecture politique de la chanson québécoise », dans R. Giroux (sous la dir. de), *la Chanson en question*, Montréal, Triptyque, 1985, p. 122.

93 Dans cette chanson, la *Manic* est l'abréviation de « Manicouagan », lieu où l'on érige un barrage important.

première fois⁹⁴ le territoire québécois, les barrages québécois (comme l'évoquent aussi Leclerc dans Manic 5) ; quant à Jean-Pierre Ferland, il nomme des paroisses québécoises dans Saint-Adèle P.Q. Cette présence des toponymes, sorte de nom propre déictique, ouvre une fois de plus le texte chansonnier au monde « réel » de la géographie en le nommant et, le montrant, prenant part ainsi au discours de la chanson engagée. L'américanité et la québécity figurent aussi plus fréquemment au nombre des titres de chansons: Le Québécois (Leclerc 1943), Epître aux Québécois (Jean-Paul Fillion 1965), Le Cow-boy québécois (C. Gauthier 1969-70). C'est en quelques sorte l'appropriation euphorisée de l'espace québécois au sein du nationalisme littéraire et économique (les barrages hydroélectriques) qui constitue un des moments forts de l'émergence de l'« Eldorado culturel ⁹⁵. » Ce foisonnement d'intitulés trouvera curieusement une fin en pleine ferveur nationaliste, le thème de l'identité s'exprimant au travers de problématiques différentes.

Ferland célèbre, pour la première fois dans l'imaginaire chansonnier québécois, la femme aimante (dans Les négresses (1967)). Cette présence de l'imaginaire féminin est aussi actualisée par la naissance d'une pratique féminine plus généralisée. Julien et Monique Leyrac, qui vont chanter en France dans les années 1950, se font connaître comme interprètes. Julien, formée au théâtre interprète entre autres C.

94 Dans les années 1850 et 1860, Adolphe Marsais, poète d'occasion et journaliste d'origine française prendra un certain goût à localiser la rédaction de ses pièces de même qu'à multiplier les toponymes au sein des textes.

95 Gilles Ritchot, *Québec forme d'établissement, Etude de géographie régionale structurale* préface de Jean Décarié, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 437.

Gauthier et Michel Tremblay et les chansons de poètes québécois (tels Gérard Godin) poursuivant la tradition des poètes mis en musique.

La pénétration de la culture étasunienne : le blues et le yé-yé

Le mouvement chansonnier s'ouvrira au monde entier (jusqu'à Sopot en Pologne) contrairement au discours dominant qui a souvent pris comme acquis que les Québécois s'étaient fermés sur eux-mêmes. Mais la première vague de chansonniers ignorent pour ainsi dire le rock' n' roll dont on pourrait situer l'amorce à l'automne 1962 avec la sortie du premier microsillon du groupe Les Mégatones, de la ville de Québec⁹⁶. Mais déjà, soulignent Richard Baillargeon et Christian Côté, en 1956 André Lejeune enregistre Qu'est-ce que le rock'n roll⁹⁷.

Le mouvement chansonnier n'empêche pas, on le voit, la pénétration d'influences étrangères comme le yé-yé, variante du rock importée de la France, qui vire aussi souvent vers la copie (les versions sur 45 tours) de groupes étasuniens mais qui, paradoxalement, sera en fait un mouvement de valorisation de la langue française. On peut rattacher à cette esthétique les groupes les Alexandrins, Baronnets ou Michel Louvain. D'autres groupes comme les Habits Jaunes, Les Excentriques (en rose) et César et les romains font fureur annonçant l'époque des « orchestres à costumes ». Comme le souligne à

96 Voir Richard Baillargeon et Christian Côté, *Destination Ragou Une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 44. Désormais les références à cet ouvrage seront indiqués par le singe DG.

97 *Ibid*, p. 50.

raison Roger Chamberland, « le mouvement yé-yé [...] doit être interprété comme une forme de résistance à la mainmise de l'anglais sur la musique populaire, une lutte linguistique qui met aux prises des combattants de taille inégale⁹⁸. » Il faut en effet y voir là plus qu'un mouvement de récupération de l'esthétique anglo-saxonne, mais aussi une volonté de chanter en français. Plusieurs centaines de groupes⁹⁹ à la mode vestimentaire excentrique (mais toujours teintée d'un certain conformisme) apparaissent ainsi entre 1963 et 1968 et se disloquent rapidement. Certains donnent naissance à d'autres groupes, assurant une certaine filiation dans l'histoire des groupes. Nommons à ce titre le groupe Les Maîtres, actif entre 1967 et 1970, et qui change de nom pour Morse Code, qui se distinguera des autres groupes des années 1970 en tentant sa chance en anglais. Mentionnons aussi les Gants Blancs, qui donnera plus tard le groupe Offenbach (1969-1985).

L'apparition de cette musique plus rythmée bouleverse, bien avant l'Osstidcho, les habitudes québécoises et bénéficie de l'appui des nouveaux modes de diffusion dont la télévision lancée en 1952 et la cassette en 1966. La modernité populaire qui en est issue s'illustre à travers un discours musical à deux facettes : des chanteurs et chanteuses interprètes de romances, au sens contemporain du terme, comme Michel Louvain et, pour ainsi dire, le courant yé-yé et des chanteurs

fantaisistes en duos rythmés (comme les Jérolas). Ceux-ci connaissent une carrière jalonnée de succès à la télévision à partir de 1956, où on les voit en compagnie de Leclerc à l'émission Music Hall animé par Suzanne Avon. Ils se produisent jusqu'en 1974 dans les cabarets et à Télé Métropole, chaîne de télévision présentant ce répertoire. Les chansonniers, quant à eux, préfèrent les boîtes à chansons comme nouveau circuit de diffusion autonome, susceptible de mieux rendre accueillir la chanson à texte, la parole intimiste qu'ils exploitent.

Si le mouvement chansonnier est normalement assimilé à la pratique de la chanson à texte, il ne faudrait pas oublier que les années 1960 ont aussi vu la naissance au Québec du blues, dans un contexte historique similaire à celui dans lequel le blues étasunien a émergé. C'est en fait dans le titre de l'essai virulent de Pierre Vallières, *Nègre blancs d'Amérique* (1968)¹⁰⁰, qu'il faut comprendre ce lien intime entre la condition sociale d'aliéné des noirs américains et celle des blancs francophones en terre d'Amérique.

Maurice Lamothe explique les conditions historiques qui vont concourir au déclin des pratiques chansonniers des années 1960:

Les chansonniers se sont transformés aussi et, délaissant peu à peu la chanson d'inspiration française (qui ne rejoignait qu'une portion restreinte de la population), ils se sont mis

98 Roger Chamberland, « "Je vous entends chanter" : histoire et valeur sociale de la chanson québécoise » dans Aurélien Boivin, Gilles Dorion et Kenneth Landry (sous la dir. de), *Questions d'histoire littéraire; Mélanges offerts à Maurice Lemire*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1996, p. 285.

99 Voir DG, p. 133.

100 De façon générale notons l'influence de l'essai d'Albert Memmi, *Le Portrait du colonisé*, écrit avant la guerre d'Algérie, qui marquera la démarche militante de Miron. L'anticolonialisme et la négritude, qui renvoie à la servilité de l'homme noir avili, vont tour à tour obtenir dans la diaspora québécoise une faveur qui laissera des traces dans le praxis littéraire et musicale.

à chanter en québécois sur des rythmes plus marqués, accédant ainsi à un auditoire plus large. Les groupes et les chanteurs “yé-yé”, héritiers de l’américanité, perdent peu à peu de leur influence auprès du jeune public désormais plus scolarisé mais surtout plus politisé. Le public cégépien, insatisfait du produit “yé-yé” (qui, dans bien des cas, est fabriqué à partir de versions françaises de succès américains et anglais), réclame des textes québécois sur des musiques originales. “Le Québec saura faire”, chante inlassablement le groupe La Révolution française, et “ne se laissera pas faire.”¹⁰¹

Le joual aux confins de la chanson rock et du mouvement chansonnier

Après cette période apparaissent des chansonniers qui combinent le rock, l’américanité, l’urbanité, la prise de parole sur la situation du Québec (Charlebois, Claude Dubois) et les influences en provenance de la France. Il semble y avoir présence simultanée d’un axe régionaliste et d’un axe rock et urbain représenté respectivement par Vigneault et Charlebois. Les années 1966 et 1967 ont l’importance que l’on connaît dans l’histoire de la musique commerciale. En 1966 paraissent deux disques novateurs le Pet sounds des Beach Boys et le Revolver des Beatles. Les mêmes Beatles lancent l’album légendaire Sgt Pepper’s Lonely Heart Club Band.

Robert Charlebois constitua l’exemple parfait de l’apparition du rock et de la vague psychédélique dans le discours nationaliste.

101 Maurice Lamothe, *La Chanson populaire Ontarioise 1970-1990*, Ottawa, Le Nordir, Montréal, les Editions Triptyque, 1994, p. 30.

Toutes les valeurs prônées par le rock anglo-saxon trouvèrent leur expression chez Charlebois: le rêve, les voyages, les drogues, la vie communautaire, le sexe. Le militantisme de Charlebois s’inscrit dans l’essor de la musique pop. Le caractère novateur et contre-culturel de Charlebois était aussi fréquemment mis en valeur par le culte des cheveux longs et des costumes de scènes hors du commun comme par exemple celui du joueur de hockey des Canadiens, de coureur; mais aussi d’un texte chansonnier, *Fu man chu* qui semble construit comme une bande dessinée, souligne le parolier occasionnel de Charlebois, Claude Gagnon¹⁰². En 1967, il est le premier chansonnier québécois, reconnu comme tel à utiliser la guitare électrique, instrument emblématique du rock¹⁰³. Il est imité par Dubois, Ferland¹⁰⁴ et Jacques Michel de même que par une nouvelle génération de chansonniers et de chansonniers influencés par le contexte socio-politique d’alors.

On peut considérer que la production de Charlebois (sur son album *Presqu’Amérique* (1967)¹⁰⁵ et après son retour de Californie à partir

102 Claude Gagnon, *Robert Charlebois déchiffré*, Paris, Editions Albin Michel, 1976, p. [26]. Désormais cet ouvrage sera indiqué par le sigle RCD. Voir aussi Benoît L’Herbier, *Charlebois, qui es-tu ?*, Montréal, Les Editions de l’Homme, 1971, p. 139-140. Désormais cet ouvrage sera indiqué par le signe CQET.

103 RCD, p. 59. En 1969, c’est Priscilla Lapointe qui fait de même (Cécile Tremblay-Matte, *La chanson écrite au féminin de Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990*, Laval, Editions Trois, 1990 : p. 115).

104 En 1970, Ferland est le premier à enregistrer sur 32 pistes au studio André Perry à Morin-Heights. L’album *Jaune* témoigne à cet effet, par son orchestration et sa musique plus complexe, d’un tournant dans la chanson québécoise des années 1970.

105 Voir le commentaire de CQET, p. 103 ss.

de 1968) et celle de Dubois, comme des marques d'ouverture au monde et des événements qui vont orienter l'esthétique chansonnière dominante vers la musique pop. L'Exposition universelle de Montréal Terre des hommes en 1967 en fut un détonateur important en présentant plus de 6000 concerts gratuits tout aussi bien d'orchestres internationaux que de chansonniers québécois. Cet événement favorise un nombre important de relations avec des médiateurs, notamment des compositeurs ou paroliers à qui l'on passe des commandes. De nombreux artistes s'y produiront plus précisément dans le cadre des activités du Pavillon du Canada. Notons la Famille Soucy et des vedettes montantes comme Ginette Ravel, Louise Forestier, Calvé, DesRochers et des groupes yé-yé tel les Alexandrins. C'est la chanson yé-yé Un jour, un jour de Stéphane Venne qui est choisi comme chanson-thème de l'événement. L'influence américaine au niveau musical est déterminante dans leurs style autant que chez d'autres chanteurs et chanteuses, comme des écrivain(e)s contemporains (Claude Beausoleil, André Roy, etc.), qui suivront dans la foulée, que l'on pense entre autres à Lucien Francœur et Michel Pagliaro.

C'est malgré tout Charlebois qui sera le point de mire d'une nouvelle génération avec un production manifestaire (Bruno Roy, 1992) c'est-à-dire porteuse de changement. Dans le champ littéraire, on pourrait comparer Charlebois (ou les chansons de Sabourin) à M. Tremblay, en cela qu'il intègre et qu'il légitime, non tant l'américanité, mais plutôt le joul qui est en quelque sorte la langue parlée québécoise mais aussi celle des milieux populaires urbains. Il fait aussi usage, à ses débuts, d'un registre que les lexicographes qualifieraient de « vulgaire » (blasphèmes),

pratique la chanson-farcie, etc. Sa chanson est davantage fondée sur le rythme et le maniérisme vocal (telle l'imitation vocale, la diction (nasalité dans les chansons de Sabourin) et son interprétation, sur un attirail scénique qui en fait une véritable performance. Avec son rock'n roll urbain et psychédélique et sa mise en scène novatrice (il commence ses spectacles avec des pianos suspendus), il prend ses distances vis-à-vis du mouvement chansonnier, rivé d'avantage sur le texte, et manifeste, par l'emprunt de sonorités latino-américaines et du folk américain, une chanson transculturelle préférant ainsi parfois la thématique du continent à celle du pays. Charlebois innovera non seulement sur le territoire québécois mais aussi à l'échelle de la francophonie parce qu'il sera davantage perméable, à ses débuts, à la contre-culture et aux rythmes rock.

C'est dans l'usage du joul, dont on dira qu'il épouse les sonorités de la langue étasunienne, qu'il faut voir le point de rencontre entre cette pénétration de la culture étasunienne, à laquelle Charlebois et plus tard Lucien Francœur prennent part, et le mouvement chansonnier. L'utilisation du joul constitue une technique propre à l'imaginaire poétique que construira Charlebois avec Réjean Ducharme et semble aller de pair avec l'intégration de la musicalité étasunienne. Il ne faut guère oublier que le joul, en particulier chez Raoul Duguay mais aussi chez les Séguin, représentait la manifestation vocale du refus d'un destin collectif laissé à la merci d'un peuple dominateur, même si pour les Séguin par exemple, la nostalgie (le pays d'ailleurs) et l'utopie sont plus importantes que la dimension politique. Cela révèle le souci d'affirmation d'une pratique subversive de la langue. Vigneault ira même

jusqu'à clamer qu'une chanson en joual est plus difficile à écrire qu'une chanson en français standard. Charlebois reconnaît lui-même que cette affirmation prend son origine chez Germaine Guèvremont –dont Le Survenant est farci de chansons françaises– puisque dans les années 1940 déjà, elle se met à parler des ouvriers et qu'elle verse dans le roman populiste mais sans pour autant avoir la liberté de création qu'aura Ducharme.

Vigneault, quant à lui, prendra une part active dans l'influence du Québec à l'étranger. Durant les années 1960, il crée, comme Leclerc, une galerie de personnages, « sortes d'être légendaires qui incarnent certaines caractéristiques du peuple québécois¹⁰⁶. » Il emploie des noms et sobriquets (Jos Hébert, Zidor le prospecteur, John Débardeur, etc.), que son enfance et ses séjours réguliers à Natashquan, village rustique (sorte de finis terrae) sur la côte Nord, lui ont inspirés.

Mais cette période est aussi celle de l'individu dégagé du combat légendaire qui liait le voyageur (exil) et l'habitant (colonisation) à la survie de leur race, et à la recomposition de la micro-société (la terre, la famille et son extension la paroisse). Si ces éléments ont marqué la thématique de la tradition orale et en particulier celle du répertoire de la Bonne Chanson, les chansonniers des années 1960, dont Georges Dor et C. Gauthier, vont constater la condition du Québécois aliéné¹⁰⁷, de concert avec la poétique mironnienne.

Le mouvement chansonnier et la

106 Lysianne Gagnon, « La chanson québécoise », *Europe*, février-mars 1969, 478/479 1969: p. 244.

107 Voir Lysianne Gagnon, « La chanson québécoise », *Europe*, février-mars 1969, n°s478/479 (1969), p. 245.

valorisation de l'auteur-compositeur-interprète

Le mouvement chansonnier va aussi valoriser le travail du parolier. Certains, comme Calvé et Vigneault, composent pour d'autres chansonniers ou voient leurs propres chansons interprétées par d'autres artistes. On assiste à un changement de modus operandi du corpus chansonnier, puisque l'on revient à une pratique d'inspiration médiévale centrée autour de l'auteur compositeur-interprète accompagné d'un instrument à cordes. Cette pratique de collaboration marque en effet une rupture avec la tradition des poètes mis en musique. Certains exercent leur talent sur plusieurs fronts, se faisant connaître à la fois comme écrivain et comme chansonnier. Parmi ceux-ci Leclerc, Léveillé et Lelièvre. Les chansonniers participent au champ littéraire ce qui démontre bien la connivence qui existe entre l'esthétique chansonnrière et le développement du champ littéraire et l'importance croissante du chansonnier-parolier dans la foulée du XIX^e siècle français. Notons que la valorisation de l'auteur-compositeur se révèle aussi dans le fait que des chanteurs de variété interprètent les chansons de chansonniers. Ainsi, Louvain interprète les chansons de Stéphane Venne et Pierre Létourneau, les Bel Canto, celles de Ferland et Vigneault. Quant à Renée Martel et Chantal Pary, elles enregistreront C. Léveillé. L'activité de parolier de Blanchet est très hétérogène. Non seulement il collabore avec les chansonniers mais aussi avec Fernand Gignac. Bref, c'est par l'intermédiaire des interprètes que s'est d'abord fait le trait d'union entre les deux clans. S'il y a encore des poètes mis en musique, il s'agit le plus souvent de textes d'auteurs de fictions (tels Ducharme et Tremblay) destinés à la chanson. La double activité de poète et de parolier

voire d'écrivain se multiplie. Certains chanteurs ou poètes écrivent directement pour la chanson: nommons Lévesque, G. Vigneault, F. Leclerc, R. Duguay, Sylvain Lelièvre, Lucien Francœur, Gilbert Langevin (pour des artistes plus rock comme Offenbach, Marjolaine Morin (1986), Dan Bigras (1988, 1990)).

Le mouvement chansonnier, par le rapport particulier et innovateur qu'il entretient dans le processus de composition chansonnier, va donc contribuer à la disparition du phénomène des poètes mis en musique (Albert Lozeau, Charles Gill, Pamphile Lemay) et de la tradition orale. On note certes encore des poètes mis en musique (Verlaine, Nelligan, Villon) mais ils font figure d'exception. La fortune de l'œuvre d'Émile Nelligan est emblématique à cet égard : *Léveillé* met en musique en 1976 *Soirs d'hiver* ; *Le Vaisseau d'or* (écrit en 1899, publié en 1903)¹⁰⁸, qui sert aussi d'inspiration au deuxième roman de Berthe Hamelin-Rousseau intitulé *Un mur touchant* publié en 1961, est mis en musique par Dubois. Plamondon fait un portrait du poète dans *Nelligan* (mus. André Gagnon), chanson qu'interprète R. Claude. La mise en musique de *Nelligan* semble surtout posthume et la publication en 1952 de l'édition critique par Luc Lacourcière des *Poésies complètes 1896-1899*¹⁰⁹, devenue, souligne André Gervais, « l'une des "best-sellers" de la poésie québécoise¹¹⁰ » mettant à disposition du public l'œuvre complète de *Nelligan*, va relancer son intérêt. *Nelligan* est autant mis en musique par les

compositeurs (Léo Roy, Jacques Héту, François Morel, Omer Létourneau, Maurice Delas, Maurice Blackburn, Irénée Lemieux, etc.) que par les chansonniers et chansonnères (Monique Leyrac, C. Dubois) ce qui le distingue à ce titre des autres poètes de sa génération qui ne furent généralement mis en musique que par des compositeurs. Cette observation nous conduit à observer que la pratique chansonnrière consista en partie à réunir les acquis de la tradition classique et de la chanson médiatisée. Ce fut du moins le cas des chansonniers comme Leclerc (François Villon), Léo Ferré en France ou les rockers comme C. Dubois (Rimbaud) et Charlebois (Beaudelaire, Claude Gauvreau) alors que d'autres vont passer, comme Jean-Paul Fillion, du poème écrit au poème chanté, poursuivant cette tradition des poètes mis en musique. Quant à la chanson de tradition orale, elle fait l'objet d'harmonisations, notamment par le compositeur François-Joseph Brassard qui signe aussi des articles dans le périodique ethnologique *les Archives de folklore de l'Université Laval*.

La période qu'inaugure Leclerc marque aussi un déplacement des lieux de diffusion (et par le fait même une réception plus importante de la jeunesse) des cabarets vers les boîtes à chanson bien que paradoxalement, la fin et l'apogée du mouvement chansonnier sera marqué par l'éclosion de salle de spectacles de plus grande envergure. On observe aussi une modification de l'esthétique de l'interprétation et des techniques d'enregistrement et une démocratisation du disque et de la radio, ce qui entraîne une disparition de la pratique du chant individuel et choral. La mise en scène et la réception de la chanson sont transformées par ces nouvelles technologies et par un champ d'activité varié des médiateurs,

108 Voir *S*, 1994 : p. 21.

109 Montréal, Fides, coll. « Nénuphar » 1952.

110 *S*, p. [19].

notamment des chansonniers s'orientant vers des pratiques littéraires plutôt que vers le travail d'imprimeur-journaliste ou celui de régisseur comme au début du siècle. La tradition du chanteur-animateur de radio se perpétue cependant bien au delà de la génération des L'Herbier, Robidoux et Leclerc, puisque plusieurs chansonniers, qui avaient profité d'un succès comme chanteur, se recyclent dans le showbiz. La télévision mais surtout la radio ne sont plus seulement utilisées, comme dans les périodes précédentes, en tant que tremplins pour le début d'une carrière, mais plutôt comme maintien d'une popularité ou encore comme une forme de recyclage, voire de pause dans la carrière artistique. La modification des lieux de diffusion, le rapprochement du discours chansonnier de celui du champ politique font de la génération des chansonniers une génération prenant la parole comme des médiateurs politiques. La prochaine section cherche à montrer ce rapprochement, ces interférences entre la sphère politique et celle des pratiques chansonnières.

Les interférences entre la sphère du politique et les pratiques chansonnières

La société québécoise des années 1960 est d'abord marquée, on le sait, par la « Révolution tranquille », nom forgé par des termes antithétiques que se donnent les Québécois en traduisant quiet revolution d'abord utilisé dans le Canada-anglais. Cette révolution est consécutive à un effritement progressif des consensus traditionnels principalement assurés par la religion. Les leaders charismatiques qui représentaient le discours religieux, notamment dans notre champ l'abbé Charles-Émile Gadbois, véhiculaient un discours

de la représentation de soi en décalage avec les pratiques sociales effectives. Dans ce cadre, la Révolution Tranquille va s'actualiser par le développement de nouvelles idéologies contestataires, sédisieuses qui bénéficient de la publication de manifestes (dont le plus percutant Refus global du groupe des Automatistes lancé en août 1948), de revues telles Cité libre (1950-), militant en faveur de la modernisation, Parti-pris (1963-1968), prônant le laïcisme, l'indépendance et le socialisme¹¹¹, Liberté (1959), etc. qui vont donner naissance à la « poésie du pays ».

Sous les mandats de Paul Sauvé, de Jean Lesage aux élections provinciales de juin 1960, et d'Antonio Barette, la Révolution tranquille est marquée par des slogans exaltés¹¹² et par une série de réformes dans l'appareil gouvernemental. Mentionnons la création du Ministère des Affaires culturelles qui voit la naissance officielle de l'Office de la langue française, celle du Ministère de l'éducation, marquée par la laïcisation des valeurs, la création de mouvements politiques luttant en faveur de l'indépendance¹¹³. On trouve également des modifications dans le champ sociolinguistique, par exemple par la mise en place d'assises juridiques pour que le français ait au Québec le statut de langue de travail en 1969 (loi 63) et le statut de seule langue officielle par la

111 Lise Gauvin, 2000: p. 34.

112 « C'est le temps que ça change » (Jean Lesage, 1960), « Maîtres chez nous » (René Lévesque, 1962), « Égalité ou indépendance » (Daniel Jonhson, 1966), le « Québec sait faire » (Jean-Jacques Bertrand, 1968), etc.

113 RIN (Rassemblement pour l'Indépendance Nationale, mouvement depuis septembre 1960, parti depuis mars 1963) PQ (Parti Québécois, depuis octobre 1968), FLQ (Front de Libération du Québec, également depuis mars 1963).

signature des lois 22, sanctionnée le 31 juillet 1974, et 101 dite Charte de la langue française votée le 28 août 1977). Quelques années après la création par le Québec d'un drapeau nouveau (1948), la fête de la Saint-Jean Baptiste est aussi transformée, dans les années 1960, en fête nationale. Cet ensemble de changements institutionnels est corrélatif des modifications des conditions et des dimensions de la bataille linguistique du Québec à laquelle participeront de diverses manières les chansonniers de Leclerc à Lévesque ce qui n'est pas étranger à l'enfermement de l'esthétique chanssonnière dans la cause nationaliste.

Le développement des moyens de transports aériens vont permettre un renforcement des échanges avec la France. Le multilatéralisme va collaborer à l'investissement des médiateurs de la sphère socioculturelle dans une redéfinition de l'identité collective.

Cette période verra aussi éclore un vaste ensemble de performances sémiotiques (François Rastier). Les performances peuvent être considérées en effet comme des maillons du discours politisé et politisant. C'est du moins la position soutenue par Bruno Roy¹¹⁴. On peut en dénombrer quelques-unes significatives dans les années 1960 et 1970 : la mise en place de la Nuit de la poésie en mars 1970 qui réunit une vingtaine de chansonniers (Lévesque, Lelièvre, etc.) et de Poèmes et chants de la résistance diffusée en spectacle en 1968 et 1969 de même que celui présenté à la salle du Gesù de Montréal le 24 janvier 1971 pour protester contre la loi d'improvisation des mesures de guerre au Québec

en 1970 et donné en divers lieux de tournée entre 1971 et 1975. En d'autres termes, les chansonniers dénoncent l'aliénation du peuple. Mais les motifs financiers et mafieux de l'enlèvement du ministre Laporte comportent encore des intrigues non résolues. Le manifeste du FLQ (Front de Libération du Québec) valorise la prise en main par les Québécois de leur destinée. La chanson progressiste monte sur la scène en faveur des prisonniers politiques de l'époque (500 personnes sont arrêtés) dont font partie le poète Gaston Miron, qui avait publié quelques mois plus tôt (en avril 1970) son recueil de poésie *l'Homme rapaillé*, P. Julien et le poète et politicien Gérald Godin dont elle interprète aussi les chansons. Julien se voit même refuser les ondes de Radio-Canada dans son interprétation de « Les Gens de mon pays » de Vigneault, tout comme On a marché pour une nation (M. Pagliaro), Un nouveau jour va se lever (Jacques Michel) et Mon pays (Vigneault).

D'autres spectacles (parfois accompagnés de feux de joie) sont présentés dans ces années et viennent rendre compte d'une mise en scène collective de la chanson québécoise. *L'Osstidcho*¹¹⁵ en 1968 et 1969, suivi de *Québeckiss* en 1970. Le spectacle *Une fois cinq* (Charlebois, Vigneault, Ferland, Léveillé et Deschamp) est enregistré à Montréal et Québec les 21 et 23 juin 1976 dans le cadre de la Semaine du patrimoine ; et *OK nous v'là!* ((Harmonium, Octobre, Contraction, Beau Dommage, Richard Séguin, R. Duguay) est présenté en 1976 devant 400 000 personnes. A ces revues, comédies musicales et spectacles collectifs s'ajoutent *Terre des bums*, *Superarchipelago*, *Peuple à genoux*, etc.

166 114 Voir entre autres *PC*.

115 Nom donné par Paul Buissonneau.

Le rock, l'apparition de la guitare électrique signent une « tentative d'instituer dans le camp social des lieux propres au déploiement du cri, à la décharge des tensions¹¹⁶. » C'est dans cette atmosphère qu'est présenté en 1968 et 1969 (trois spectacles eurent lieu : en mai (l'Osstidcho au Théâtre des Quat' sous), en septembre (l'Osstidcho King Size à la Comédie Canadienne) et en janvier 1969 (l'Osstidcho meurt à la Place des Arts)) le spectacle collectif multidisciplinaire l'Osstidcho auquel participent entre autres Charlebois, Mouffe-parolière de plusieurs chansons de Charlebois-, Louise Forestier, Yvon Deschamps et le Quatuor du Jazz libre du Québec¹¹⁷. Ce spectacle marque une rupture entre les styles chansonnier et yé-yé, deux styles qui, malgré certaines revendications communes, sont musicalement antagonistes. Curieux paradoxe, l'Osstidcho jouit d'un succès hors du commun et coïncide en même temps avec le déclin de la culture yé-yé. Ce spectacle total, influencé par le Zappa des Mothers of Inventions, en mariant les guitares électriques avec un passé d'auteur compositeur acoustique et de chansonnier pour Charlebois, sur un fond de jazz libre, se présentait résolument comme anti-conformiste. La rupture esthétique de l'Osstidcho allie les contre-cultures linguistique (joual) et musicale (rock psychédélique), s'inscrivant à cet égard au sein des discours dominants dans d'autres pratiques artistiques de l'époque (cinéma, théâtre, littérature). Il constitue par exemple, avec la

représentation des Belles sœurs de Michel Tremblay, une rupture du discours autour de la québécoisité aliénée pour intégrer la dynamique québécoise au sein d'une Amérique francophone, d'une « presque-Amérique » pour reprendre le titre d'un album et d'une chanson de Charlebois¹¹⁸. En bafouant le bon langage et en usant des blasphèmes, la volonté de désobéissance est patente chez Charlebois.

C'est dans cette foulée de grands spectacles, qu'apparaissent les fêtes collectives autour de la chanson (tels la Super Francofête réunissant Charlebois, Leclerc et Vigneault). Ces événements illustrent à leur manière la nouvelle fonction poétique que prend le discours chansonnier autour du joual et aussi l'accroissement de l'espace vocal que permettent les nouvelles technologies. Nous signifions par là notamment que les artistes comme Gilles Vigneault, qui fait salle comble trois semaines à la Comédie Canadienne en 1967, se produisent désormais dans des salles plus grandes que les boîtes à chansons. Paradoxalement l'amplification de l'espace vocal signera en même temps l'apogée et la mort du mouvement chansonnier au début des années 1970. Les orateurs politiques d'un côté, tel René Lévesque, les chansonniers de l'autre, mobilisent un nombre croissant d'auditeurs réunis dans un seul lieu parfois connoté historiquement, comme le Mont-Royal, premier massif à l'ouest d'une guirlande qui s'étend jusqu'aux limites des Cantons de l'Est. Ces années font advenir plus que toutes les autres le texte comme parole, une parole libre de ses premières influences, et font s'ouvrir cette « Terre

116 Christian Pirot, *French Rock'n roll ; art et avatar du rock français de la préhistoire à la nostalgie*, Saint-Cyr-sur-Loire, Éditions Vagabond, 1982, p. 54.

117 Composé de Maurice C. Richard, Yves Charbonneau, Guy Thouin, Jean Préfontaine.

118 Certaines de ces chansons ont un titre évocateur comme « Presque-Amérique ».

Québec » (ainsi nommée par le poète Paul Chamberland en 1964 dans un recueil du même titre) à une dimension internationale. Pour cela, la France s'est largement ouverte au Québec dans les années 1960, signe de reconnaissance de ses signes distinctifs. Les événements étant fortement liés à la chanson, la montée du nationalisme québécois, jusqu'à l'arrivée au pouvoir du Parti québécois le 15 novembre 1976, fondé par René Lévesque (premier ministre du Québec entre 1976 et 1985) en 1968¹¹⁹ qui base son programme sur la souveraineté culturelle et linguistique et le Référendum du 20 mai 1980 (dont la pochette de l'album de Paul Piché marque la problématique) sur la souveraineté-association, vont voir converger le discours des chansonniers et celui du politique vers une libération du Québec moderne. Les organisateurs de spectacles, les stations de radio favorisent la diffusion de la chanson québécoise (mis à part les interdictions de répertoire pendant l'épisode d'Octobre 1970) ; on note la mise en place de spectacles, de concours et d'activités internationales en particulier au sein de la francophonie.

Si l'on renvoie au fait que toute chanson puisse être politique, il faut distinguer les conditions objectives et subjectives de ce fait, comme le note Louis-Jean Calvet dans son essai la Production révolutionnaire, slogan, affiches, chanson¹²⁰. En effet, le style chansonnier a souvent été assimilé, dans le sillage de Félix, à une

problématique politique voire satirique, bien que toutes les chansons n'appartiennent pas à cette catégorie ou à cette époque. La faveur nationaliste, voire politique, de « A la claire fontaine » ne provient pas de la fonction symbolique de la chanson dans les siècles précédents mais de la récupération qu'en ont fait les mouvements nationalistes et politiques. Même phénomène se retrouve dans des chansons comme "Les gens de mon pays" (G. Vigneault), "Un nouveau jour" (Jacques Michel), "Les femmes" (Pauline Julien), etc.¹²¹

Bruno Roy affirme qu'« au Québec, l'action collective a induit une action contestataire continue que la chanson a incarnée sous quatre formes: la poésie chantée, le rock psychédélique, la modernité nord-américaine, la parole des femmes¹²²». La critique a souvent assimilé la naissance du mouvement chansonnier, en particulier de la Bolduc et de Leclerc, avec celle de la chanson moderne ce qui peut être dû à sa fonction manifestaire comme le relate Bruno Roy dans sa thèse de doctorat inédite. La conception de l'auteur-compositeur-interprète de chansons s'appliquera aussi à celle des monologuistes Lévesque et Desrochers. Comme metteur en scène et interprète de leur texte, il réunissent les trois rôles de l'activité théâtrale.

Il convient de mentionner que ce mouvement fut sans précédent dans la francophonie dans la mesure où un lien intime existait entre la construction de l'identité québécoise et les revendications linguistiques auxquelles participaient explicitement les

119 Né de la fusion du Mouvement Souveraineté Association (M.S.A.) et du Ralliement National au début d'août 1969. Fait, intéressant, le programme du M. S. A. publié en avril 1968 avait pour titre : *Ce pays qu'on peut bâtir*.

120 Paris, Payot, 1976, 202 p.

121 Voir Bruno Roy, 1992 : f 6.

122 1992 : f. 7.

chansonniers. Le mouvement chansonnier s'opposera un temps au mouvement yé-yé et rockers (Salvatore Adamo, Johnny Hallyday, Charlebois d'où le titre du spectacle auquel participe Charlebois Yé-Yé versus chansonnier. Avec sa consœur américaine le protest song (Bob Dylan, Joan Baez), ils ont souvent été comparés pour leurs communes idées revendicatrices: les chansonniers prennent position dans la lutte contre la guerre du Vietnam ou pour une nouvelle conception du pays (Québec, Catalogne).

Récupération de la fonction symbolique de la tradition orale

Le style chansonnier est né des conditions politiques et culturelles qui ont permis de le voir naître et prendre son essor. L'accession au pouvoir du Parti Québécois en novembre 1976, dont une bonne part des élus seront recrutés chez les intellectuels –forts consommateurs de la chanson à texte–, sera inévitablement accompagnée d'une valorisation de la musique et de la poésie de tradition orale (Les Séguin et Piché, Garolou par exemple) associée au mouvement international de ce qu'Edgar Morin nommera le néo-folklore américain. Il faut en effet voir dans cet intérêt pour la musique traditionnelle une certaine valorisation de l'identité québécoise contre l'exploitation capitaliste étrangère qui en découle.

Le recours à la mémoire collective nostalgique ne constitue plus le seul modèle de référence édifié comme autrefois par les lettrés et les politiciens. Il sert plutôt d'interface entre la naissance de nouvelles réalités culturelles et les élans de patriotisme qui caractérisent les années 1960 et 1970. La jeunesse est en effet aussi partagée par des intérêts différents sinon parfois opposés

comme le projet d'humanisation et de renouveau qui caractérise les partisans de la contre-culture (ex. : Main-mise, Parti pris, etc.) et aussi la mode disco qui prend son essor avec la première discothèque implantée à Montréal vers 1970 par Gilles Archambault. La spectacles collectifs se multiplient telle la Super Francofête le 13 août 1974, réunissant pour l'occasion environ 400 000 spectateurs dont sortira l'album *J'ai vu le loup, le renard, le lion*¹²³ réunissant Félix, Vigneault et Charlebois)¹²⁴. Leclerc, Charlebois et Vigneault viennent cristalliser l'intérêt du public par la chanson. « Quand les hommes vivront d'amour », une ode à la fraternité universelle, qui donnera à son parolier, Lévesque, le privilège d'une inscription dans la mémoire collective québécoise. Le « Chant d'Août » (en 1975) participe aussi du nouveau rapport entre la chanson et la politique institutionnelle. Les diverses tendances de la chanson québécoise sont pour ainsi dire parfaitement réunis lors de ce spectacle mais aussi lors d'une multitude d'autres spectacles qui y sont présentés et qui feront connaître de nouveaux noms comme Claude Légaré.

123 Dans le fichier « Chanson » du département de la musique de la BNF, on trouve curieusement un chant populaire bourguignon à 3 voix sans acc. de Johannès V. intitulé « J'ai vu le loup, le renard, le lièvre » (dans *les Belles chansons du pays de France*, [1937], p. 108.

124 Le chiffre d'assistançe à ce spectacle varie selon les auteurs. 150 000 selon Jean Dufour (*Félix Leclerc, d'une étoile à l'autre*, préface de Jean-Pierre Chabrol, St-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur 1998, p. 102) et *PH*, p. 152 ; 125 000 selon Robert Saucier (« Ebauche d'une histoire de la création et de l'usage social de la musique populaire enregistrée au Québec »; dans *la Chanson française contemporaine, politique, société, médias actes du symposium du 12 au 16 juillet 1993 à l'Université d'Innsbruck* (édité par) Ursula Mathis avec la coll. de Birgit Martz-Baumgartner, Innsbruck, 1995, p. 136).

L'année suivante, c'est à l'occasion de la fête de la Saint-Jean-Baptiste, le 23 juin 1976, que Vigneault interprète pour la première fois sa chanson *Gens du pays* (à ne pas confondre avec « les Gens de mon pays » (1965)), chanson qui restera inscrite dans l'âme des Québécois, et qui ressuscitera aussi le besoin d'adopter officiellement un hymne national, ce qui fut le cas en 1980 lorsque l'Etat décida d'adopter officiellement le « Ô Canada » comme hymne national canadien. Mais au Québec, la fonction symbolique de « Gens du pays », souvent entonné par des dizaines de milliers de personnes, sera tout au moins similaire.

Tous ces événements s'inscrivent dans la recomposition du territoire national par une rhétorique plus directement engagée, une poésie de la résistance dont les premiers tenants furent les poètes réunis autour du Manifeste de Paul-Emile Borduas et plus tard autour du mouvement de l'Hexagone.

Conclusion

La réflexion que nous venons de mener ne saurait nous faire oublier que le mouvement chansonnier constitue un phénomène de métissage entre la France et le Québec sur le plan des transferts culturels qui, nous semble-t-il, n'était pas intervenu depuis la colonisation européenne au XVII^e siècle. On notait certes des échanges sur le plan de la tradition orale à cette époque mais ils relevaient, nous semble-t-il, davantage de la volonté de mieux assurer, du moins sur le plan de la pratique chansonniers, l'acculturation des autochtones. Les recherches sur la tradition orale des autochtones encore peu documentées laissent encore un champ ouvert à la recherche. Elles ouvrent de manière pertinente un champ de recherche sur le processus des transferts culturels

étudiés récemment dans l'ouvrage paru sous la direction de Laurier Turgeon, Denys Delâge et Réal Ouellet¹²⁵. Ce concept, les transferts culturels, encore peu appliqué à la chanson, représente parfaitement les enjeux qui se manifestent autour de la pratique chansonniers des années 1960 et 1970 sur le plan linguistique, littéraire et aussi, d'une manière générale, dans toutes les sphères de ce que l'on pourrait appeler, avec les réserves que comportent ce terme, la culture populaire.

125 Laurier Turgeon, Denys Delâge et Réal Ouellet (sous la dir. de), *Transferts culturels et métissage Amérique/Europe XVIe-XXe siècle/ Cultural Transfer, America and Europe : 500 Years of Interculturation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, 580 p.