

Université de Montréal

**Le mythe de la chanson québécoise :
une étude sur les liens entre la tradition orale et le mouvement
chansonnier des années soixante**

par
Marc-Antoine Lapierre

Département d'anthropologie
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès sciences en anthropologie

Mai 2010

© **Marc-Antoine Lapierre 2010**

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Le mythe de la chanson québécoise :
une étude sur les liens entre la tradition orale et le mouvement chansonnier des années
soixante

présenté par :

Marc-Antoine Lapierre

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

président-rapporteur : Gilles Bibeau

directeur de recherche : Bob White

codirecteur : Bernard Bernier

membre du jury : Line Grenier

Résumé

Le mouvement chansonnier est-il en continuité ou en rupture avec la tradition orale ? S'agit-il d'une forme de néo-folklore ou d'une chanson moderne ? Les liens qui s'établissent entre ces deux ensembles sont paradoxaux, de même que leurs rapports aux discours et aux idéologies. Ce mémoire explore ce phénomène par la mise en commun de trois approches : une analyse statistique de la présence d'éléments de tradition orale dans le corpus chansonnier général, une étude de cas détaillée sur La Manikoutai de Gilles Vigneault et une analyse socioculturelle générale des processus de diffusion. Dans ce cadre, le mouvement chansonnier, trop souvent interprété comme un épiphénomène de la Révolution tranquille et du mouvement nationaliste, reprend son caractère propre à titre de dynamique de diffusion parallèle. Une relation complexe s'établit alors entre un phénomène jeunesse qui pousse à rompre avec les générations précédentes et une dynamique de distinction qui pousse à imaginer des racines anciennes au mouvement chansonnier. Un processus qui fait à la fois paraître le discours chansonnier comme fortement orienté vers le passé, mais en même temps, produit une certaine coupure, qui engendre un passé imaginaire et lointain. Enfin, avec le passage du temps, le mouvement chansonnier devient lui-même partie prenante du passé et se joint à la tradition orale pour former un double mythe de la chanson québécoise; un mythe qui relie symboliquement deux ensembles pourtant distincts.

Mots clés : Anthropologie, ethnologie, musique, poétique, folklore, moderne, traditionnel, passé, imaginaire, distinction

Abstract

Is the chansonnier movement of the 1960s in Quebec in continuity or discontinuity with the oral tradition ? Is it a form of neo-folklore or is it a modern type of song ? The links between songs by chansonniers and oral tradition are complex, as are the relations to discourse and ideology. The thesis explores these links by using three approaches: a statistical analysis of the presence of oral tradition elements in the general chansonnier corpus, a detailed analysis of Gilles Vigneault's song *La Manikoutai*, and a sociocultural analysis of diffusion processes. In this context, the chansonnier movement, too often interpreted as an epiphenomenon of the Quiet Revolution and of the nationalist movement, can be seen in itself, in its own dynamic and as a parallel development. The chansonnier movement is linked in a complex way to the a young generation that wants to cut itself from older generations and to a dynamic of distinction which leads to a search for ancient roots to this type of modern song. It is because of this that the chansonnier discourse is seen as strongly oriented toward an ancient past, but at the same time as a break from the immediate past. Finally, with the passage of time, the chansonnier movement becomes an element of the past itself, and, together with oral tradition, leads to a double myth of Quebec music, a myth that links two distinct sets of phenomena.

Keywords : Anthropology, ethnology, music, poetic, folklore, modern, traditional, past, imaginary, distinction

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Remerciements	vii
Introduction	1
Chapitre 1	
Mise en place du problème général	7
1.1 Contexte idéologique et étude de la chanson	7
1.1.1 Idéologies et tradition orale	7
1.1.2 Idéologies et mouvement chansonnier	10
1.2 Contexte historique et social	11
1.3 Survol historique du mouvement chansonnier	16
1.3.1 Contexte d'émergence	16
1.3.2 Chanson poétique	17
1.3.3 Mouvement chansonnier et boîtes à chansons	18
1.4 État de la question et analyse critique	23
1.5 Cadre théorique et épistémologique	27
1.5.1 La théorie comme outil	27
1.5.2 La tension tradition-modernité	29
1.5.3 La notion d'idéologie	32
1.6 Sources de données	34
1.7 Terminologie	36
La tradition orale et les chansonniers des années soixante au Québec : une continuité imaginée	39
2.1 Problématique	39
2.1.1 Définition des termes	39
2.1.2 Champ d'études : la chanson signée des années soixante	41
2.1.3 L'état de la question	42
2.1.4 Méthodologie	43
2.2 Rupture fonctionnelle et structurelle	45
2.2.1 Chanson de tradition orale versus chanson folklorisée	45
2.2.2 La « distanciation poétique » une rupture structurelle	46
2.3 Une rupture générationnelle	47
2.3.1 Chanson de tradition orale	47
2.3.2 La tradition orale dans le <i>corpus</i> des chansonniers	48
2.4. Thématique, catégorie et distribution	50
2.4.1 Tradition orale : multiples formes	50
2.4.2 Les thématiques chansonnrières	50
2.4.3 La distribution des références à la tradition orale	51
2.5 Construire la continuité	54
2.5.1 Les discours sur la tradition	54
2.5.2 Références anciennes et continuité imaginée	55
2.6 Conclusion	57

Chapitre 3

Le rapport au passé dans <i>La Manikoutai</i> de Gilles Vigneault	59
3.1 Introduction	59
3.2 Première partie : mise en contexte de l'œuvre	61
3.2.1 Le Vigneault de Natashquan	61
3.2.2 Départ pour Rimouski, puis Québec	64
3.2.3 Linguistique et Manikoutai	66
3.3 Deuxième partie : l'analyse de l'œuvre	69
3.3.1 Le terme « Manikoutai »	69
3.3.2 Version écrite de <i>La Manikoutai</i>	73
3.3.2.1 Analyse générale : structure, rime et rythme	73
3.3.2.2 Analyse linéaire : champ lexical et sémantique	76
3.3.3 <i>La Manikoutai</i> en musique et en chanson	84
3.3.4 Essai d'interprétation globale du texte	87
3.4 Conclusion	89

Chapitre quatre

Une analyse synthèse des liens entre la tradition orale et le mouvement

chansonnier	93
4.1 Construction théorique	93
4.1.1 Base socioculturelle	93
4.1.2 Critères de classification	94
4.1.3 Modèles concrets et archétypes	95
4.2 Modernisme, traditionalisme et mouvement chansonnier	96
4.2.1 Symbolique de la tradition orale	96
4.2.2 Opposition au traditionalisme	97
4.2.3 Moteurs communs	99
4.4 La chanson dans le sillage du nationalisme	100
4.4.1 Les discours sur la chanson locale	100
4.4.2 Les éléments identitaires	102
4.4.3 La thèse de la conscience collective	102
4.3 Tradition orale et chanson folklorisée : variation interne	104
4.3.1 Réception de la tradition orale	104
4.3.2 Réception de chanson folklorisée	105
4.5 La vision du passé dans le <i>corpus</i> chansonniers	106
4.5.1 Une trame de représentations générales	106
4.5.2 Les représentations de la tradition	107
4.5.3 Le passé et l'imaginaire	107
4.6 Conclusion partielle	108
Conclusion générale	109
Bibliographie	115
Annexe 1 : liste des disques analysés	ix
Annexe 2 : artistes compris dans le <i>corpus</i> par catégorie	xiii
Annexe 3 : distribution des références par artistes	xiv
Annexe 4 : texte de la <i>La Manikoutai</i>	xv

Remerciements

Tant de personnes ont contribué à l'aboutissement de ce mémoire qu'il serait vain de vouloir en quelques lignes les nommer tous. D'abord merci, à Michel Godin et à l'équipe de la section Musique et films de Bibliothèque et Archives nationales du Québec de m'avoir permis d'accéder à la Collection nationale de musique. Merci à Denise Sicard et à son équipe aux Archives de Radio-Canada de m'avoir ouvert ce coffre de données extraordinaire. Merci à Francyne Furtado des Nouvelles Éditions de l'Arc de m'avoir autorisé à inclure le texte de *La Manikoutai* de Gilles Vigneault dans ce mémoire. Merci à Maurice Vézina de m'avoir accordé une si fascinante entrevue sur la boîte à chansons *La Crémaillère* de Terrebonne.

J'aimerais aussi souligner l'apport de certains professeurs et chercheurs. D'abord, John Leavitt dont le séminaire Mythe et poétique a été en quelque sorte le lieu d'éclosion de ma réflexion sur les liens entre tradition orale et chansonnier. Francis Gingras pour ses précieuses indications sur l'univers des troubadours et la littérature médiévale. Jean-Nicolas De Surmont, pour ses judicieux commentaires sur le texte *La tradition orale et les chansonniers des années soixante*. Un grand merci aussi à mon directeur de recherche Bob White et à mon codirecteur Bernard Bernier pour leur soutien au cours de ce long processus et pour la pertinence de leurs multiples commentaires et conseils.

Un merci tout spécial à Michel Verdon qui a été d'abord pour moi une source d'inspiration, mais aussi parce qu'il m'a encouragé à mettre en commun mes deux passions : la chanson et l'anthropologie.

Merci à Philippe Pilette, Marie-Paule Partikian et Agnès Connat qui ont bien voulu réviser l'orthographe du document. Enfin, merci à tous ceux que je ne nomme pas ici, mais qui ont contribué à un moment ou l'autre de ce processus, par leurs commentaires, par des discussions, des encouragements, et ce, malgré les difficultés et les aléas du temps.

Introduction

...le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des “commencements”. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels une réalité est venue à l’existence [...] Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s’est pleinement manifesté. [...] le mythe est considéré comme une “histoire vrai” ...

Mircea Eliade, *Aspect du mythe*

L’acte d’écrire sur la chanson québécoise pose irrémédiablement la contrainte de sa définition. Pour qu’elle soit québécoise, il y a nécessairement des critères qui permettent de départager cette chanson de la chanson française ou de la musique populaire anglo-saxonne. Les auteurs sont donc au prise, que ce soit consciemment ou non, avec le problème de la légitimation de ce que constitue l’objet chanson locale. C’est par ce processus, soit l’écriture historiographique, que se construit le canon de la chanson québécoise. On remarque que la plupart des ouvrages généraux sur la chanson du Québec amorcent leur parcours avec un chapitre sur les « traditions orales¹ » (ou folklore) qui sont perçues comme les fondations mêmes d’une culture traditionnelle, voire d’une culture originelle. Puis, cette tradition trouve son écho dans le « mouvement chansonnier² » des années soixante. Ce dernier a pris dans l’histoire culturelle du Québec l’ampleur d’un véritable mythe de genèse de la chanson québécoise d’auteur, lequel se trouve en lien direct avec une période historique tout aussi mythifiée la « Révolution tranquille³ ». Tradition orale et mouvement chansonnier, dans ce cadre,

¹ Voir pour « tradition orale », p. 36-37.

² Voir pour l’historique 1.3 *Survол historique du mouvement chansonnier*, p. 16-23; Voir aussi pour la définition du terme « chansonnier » et l’expression « mouvement chansonnier » 2.1.1 *Définition des termes*, p. 39-40.

³ Voir 1.1.2 *Contexte historique et social*, p. 11-16.

sont constamment mis en jeu dans la définition et la redéfinition de cette chanson québécoise.

C'est sur ce thème que s'édifie ce mémoire d'anthropologie socioculturelle (anthropologie de la musique⁴) et linguistique (ethnopoétique). Mais ce dernier vise aussi à contribuer à l'avancement du champ de recherche de la chanson, lequel est marqué par le morcellement et la pluridisciplinarité. La portion tradition orale de la recherche est étudiée classiquement par les « folkloristes⁵ », parfois à titre de discipline autonome, mais le plus souvent rattachée à l'ethnologie ou à l'ethnomusicologie. La portion « chanson signée » (ou d'auteur) est traitée en partie par les spécialistes d'étude littéraire. Mais en plus, la chanson qu'elle soit « signée » ou « anonyme⁶ », sous ces différents aspects, interpelle l'ensemble des disciplines des sciences sociales. Ainsi, si ce mémoire s'adresse en premier lieu à l'anthropologie, il touche en définitive l'ensemble des disciplines nommées ci-dessus, tout en étant le produit d'un bagage de connaissances et d'un point de vue anthropologique. Mais l'objectif de cette recherche n'est pas de légitimer ou de positionner le mouvement chansonnier et la tradition orale à titre d'objet québécois. Je propose plutôt d'examiner les liens qui se tissent concrètement entre ces deux ensembles, de même que leurs relations avec les discours et les idéologies.

En ce qui a trait à la forme, il faut, d'abord, signaler aux lecteurs⁷ qu'il s'agit d'un mémoire par articles. Ainsi, deux textes rédigés antérieurement ont été introduits aux chapitres deux et trois. Chacune de ces études bien qu'indépendantes entre-elles traite de problèmes connexes. Le questionnement central de ce mémoire a donc été à l'origine construit sur la base d'une relecture et d'une extrapolation des problématiques spécifiques des deux articles. À l'inverse, au niveau de la structure effective du mémoire, dans le but d'harmoniser l'ensemble, la question principale est première. Elle

⁴ L'anthropologie de la musique a pour objet les contextes socioculturels et historiques qui permettent l'existence des phénomènes musicaux. Elle ne traite pas d'analyses de schémas musicaux comme le fait la musicologie et par moment l'ethnomusicologie.

⁵ Voir *1.7 Terminologie*, p. 37-38.

⁶ Voir pour « anonyme » et « signé » *1.7 Terminologie*, p. 36.

⁷ Le masculin est utilisé, dans ce cas et pour l'ensemble du mémoire, sans aucune forme de discrimination, à seule fin d'alléger le texte.

s'articule autour des chapitres un et quatre et de la conclusion. Quant aux études des chapitres deux et trois, elles se présentent comme des sous-questions en lien avec le problème central.

Quant au contenu des sections, au premier chapitre, je présente la problématique du mémoire en plusieurs étapes. D'abord, en exposant les contextes « idéologiques⁸ » qui ont mené à l'étude, d'une part, de la tradition orale et, de l'autre, du mouvement chansonnier, ce qui fait office d'entrée en matière. Ensuite, je dresse les grandes lignes historiques qui caractérisent le processus de « modernisation » et la Révolution tranquille qui forment le point de rencontre entre la tradition orale et le mouvement chansonnier. Puis, je fais l'état des principaux écrits sur les liens entre ces deux objets d'étude, en plus d'en faire la critique. Je mets subséquemment en place le cadre théorique et épistémologique, lequel englobe autant le questionnement général que les approches spécifiques des chapitres deux et trois. Dans un même élan, j'énonce quelques considérations méthodologiques qui concernent l'ensemble de l'ouvrage. Puis, je fais l'inventaire des sources de données utilisées. Il est à noter que des éléments de théories et de méthodologies spécifiques sont inclus dans chacun des chapitres ultérieurs soit, les chapitres deux, trois et quatre. Enfin, j'expose les concepts généraux du mémoire (1.7 *Terminologie*, p. 36-38). Cette portion du texte trouve son complément au chapitre deux (2.1.1 *Définition des termes*, p. 39-41).

Au chapitre deux est intégré un article qui se titre : *La tradition orale et les chansonniers des années soixante au Québec*. L'intitulé du chapitre deux correspond à celui d'origine, mais un sous-titre a été ajouté : *une continuité imaginée*. Il a été rédigé en 2006-2007, puis déposé et accepté pour publication dans un ouvrage collectif sur la tradition orale et la chanson, en hommage à Conrad Laforte, sous la direction de Jean-Nicolas De Surmont. Le collectif qui porte comme titre temporaire *Du folklore à la tradition : mélange en l'honneur de Conrad Laforte*, est en processus de publication. Il est à noter que pour l'ensemble des contributions incluses dans le collectif, un standard

⁸ Voir 1.5.3 *La notion d'idéologie*, p. 32-34.

terminologique a été adopté, lequel est issu des travaux de Jean-Nicolas de Surmont⁹. Le texte de l'article reproduit au chapitre deux, dans son ensemble, n'a subi que de minimes modifications, certains éléments contenus à l'origine dans des notes de bas de page ont été ramenés au corps du texte et de nouvelles notes et renvois ont été ajoutés pour faciliter la lecture et l'intégration à l'ensemble. De même, les annexes 1, 2 et 3, associées à ce texte, ne sont pas incluses dans la publication d'origine (voir, p. ix-xiv). En ce qui a trait à l'objectif de l'article, je tente d'y faire le pont entre deux objets d'étude, traditionnellement séparés, qui utilisent des méthodes différentes et n'entrent que peu ou pas en dialogue, soit la chanson de tradition orale et la chanson d'auteur, une préoccupation que prolonge ce mémoire. Pour ce faire, je présente une analyse empirique et statistique de la place qu'occupe la « chanson folklorisée¹⁰ » dans le *corpus* chansonnier et ses corollaires.

Le chapitre trois a été réalisé à partir d'un texte préliminaire rédigé en 2004¹¹, lequel n'a pas encore été présenté pour publication. À cette époque, mon mémoire de maîtrise devait porter sur le développement des lieux de mise en public propre au mouvement chansonnier : les boîtes à chansons. Ce texte se présentait donc comme une recherche connexe au mémoire. Il reste que cette étude a été à l'origine de toute ma réflexion sur le rapport entre la tradition orale et le mouvement chansonnier. Puis, elle a servi de base pour une communication au colloque étudiant : « *Je vous entends rêver* » : Gilles Vigneault, figure marquante de la chanson aujourd'hui, organisé par le CRILCQ, à Université Laval en janvier 2005. Elle est aussi l'impulsion pour l'article : *La tradition orale et les chansonniers des années soixante*. À propos du texte en tant que tel, il se divisait, à l'origine, en deux parties : la première comprenant le contexte de l'oeuvre tant au niveau de l'histoire générale que de l'histoire personnelle de Gilles Vigneault, la deuxième l'analyse à proprement parler. Pour faciliter l'intégration du texte au format mémoire, j'ai consigné ce dernier en un seul chapitre. Quant aux modifications, elles touchent l'ensemble du texte, mais plus fortement l'introduction, la problématique et la

⁹ J'ai étendu l'utilisation de certains de ces termes à l'ensemble du mémoire. Les précisions à ce sujet sont disponibles à la section 1.7 *Terminologie* (voir p. 36).

¹⁰ Voir 1.7 *Terminologie*, p. 36, 38; Voir aussi 2.1.1 *Définition des termes*, p. 41.

¹¹ Je dois souligner l'apport important du séminaire *Mythe et poésie* du professeur John Leavitt de l'Université de Montréal, dans ma réflexion.

conclusion. Sans détourner l'objectif de fond de la recherche, elles l'harmonisent avec l'ensemble du mémoire. Au niveau du contenu, le chapitre trois pose, sur les bases d'une analyse inspirée de la conception de la poétique chez Jakobson, la question du rapport au passé dans *La Manikoutai* de Gilles Vigneault. Par extension, cette étude de cas a une résonance sur le rapport au passé plus généralement dans l'œuvre de Vigneault et dans le *corpus* chansonnier. Il est à noter que le texte de *La Manikoutai* a été reproduit dans ce mémoire (voir l'annexe 4, p. xv-xvii), avec l'aimable autorisation de Francyne Furtado des Nouvelles Éditions de l'Arc. Quant au choix de la pièce, *La Manikoutai*, un certain nombre de renseignements spécifiques à ce sujet sont présentés dans l'introduction du chapitre trois. Mais il me semble nécessaire d'éclairer les lecteurs sur les circonstances qui entourent cette sélection. En 2004, alors que j'amorçais mes recherches sur les chansonniers du Québec, l'éventail des possibilités en terme d'angle de recherche était quasi complet. Il ne s'agissait pas d'établir le meilleur choix de pièce en vue d'étayer une problématique précise. C'est plutôt l'arbitraire, voire le goût personnel qui m'a mené à examiner des textes de Vigneault et qui de fil en aiguille, de concert avec le développement de mes recherches parallèles, a révélé une problématique centrale à l'analyse du mouvement chansonnier.

Il est à noter que les études empiriques des chapitres deux et trois ne comportent pas d'analyses de schémas musicaux détaillés. Malgré la plus-value que pourrait apporter ce type de données à la recherche, il faut prendre en considération les limites du chercheur qui malgré son statut de musicien autodidacte n'a pas l'expertise nécessaire pour établir des comparaisons détaillées de schémas mélodiques, harmoniques ou rythmiques. De ce fait, les lecteurs ne devront pas s'étonner que l'analyse des textes chantés soit plus approfondie que celle des éléments musicaux.

Le chapitre quatre fait un retour du spécifique au général. Il présente une approche socioculturelle qui encadre, d'abord, dans une réflexion théorique globale, les analyses empiriques des chapitres deux et trois. De cette base, je reconsidère les liens entre tradition orale et mouvement chansonnier à titre de dynamique de diffusion. J'examine ensuite les différentes symboliques de la tradition orale et leur « potentiel

d'association » avec le mouvement chansonnier. Puis, j'analyse la diffusion des courants « moderniste » et « nationaliste », en comparaison avec le développement du mouvement chansonnier comme des courants parallèles qui s'entrecroisent. De plus, j'étudie les différentes formes de discours sur le passé présentes dans le *corpus* chansonnier et leurs liens avec l'imaginaire.

Enfin, je clos ce mémoire par la présentation d'une courte conclusion qui fait le point sur les connaissances acquises des liens entre la tradition orale et le mouvement chansonnier et permet d'expliquer en partie la nature de leurs ambiguïtés. Je débouche, par la suite, sur la formulation d'une hypothèse sur l'effet possible de la transformation sociale et des changements idéologiques de la fin des années soixante et des années soixante-dix et de leur rôle dans la constitution de la mémoire du mouvement chansonnier.

Chapitre 1

Mise en place du problème général

1.1 Contexte idéologique et étude de la chanson

La tradition orale et la chanson dite poétique sont les objets qui ont le plus retenu l'attention de la recherche académique sur la chanson du Québec. Dans les deux cas, cette reconnaissance va de pair avec l'éclosion « d'idéologies¹² ». Dans le cadre de ce mémoire, les liens entre idéologies et recherche sont fondamentaux. D'abord, parce qu'il est extrêmement difficile de départager les faits des idéologies qui les organisent, mais en plus, parce que les chercheurs et commentateurs qui examinent l'histoire à rebours ont eux-mêmes leurs idéologies. C'est-à-dire que la construction historique donne toujours place à un processus de sélection; elle est, comme dirait Tzvetan Todorov, mémoire et oubli¹³.

1.1.1 Idéologies et tradition orale

C'est au XIX^e siècle, explique Conrad Laforte, que débute l'étude de ce que l'on appelait alors la « chanson populaire » (tradition orale), tant en France qu'au Québec¹⁴, et ce, en parallèle avec une période marquée par le romantisme qui va de pair avec une valorisation des particularités régionales. Au Québec, on trouve chez des intellectuels et des littéraires (comme l'abbé Casgrain, Laurent-Olivier David, Arthur Buies ou Edmond Lareau) un discours nationaliste qui favorise ce particularisme et qui accorde une place de choix aux traditions orales¹⁵. À la fin du XIX^e, Ernest Gagnon et Édouard-Zotique Massicotte seront parmi les pionniers dans la collecte et la diffusion par l'écrit des chansons de traditions orales locales¹⁶. Mais c'est au début du siècle suivant que s'amorce un travail d'envergure de collecte et de diffusion de cette « chanson

¹² Voir 1.5.3 *La notion d'idéologie*, p. 32-34.

¹³ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, p. 14-16.

¹⁴ Voir pour le début du paragraphe jusqu'à cette note : Conrad Laforte, *La chanson folklorique et les écrivains du XIX^e siècle (en France et au Québec)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1973, p. 1-54.

¹⁵ Jean Du Berger, « La tradition et constitution d'une mémoire collective », dans Jacques Mathieu, *La mémoire dans la culture*, Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 44-46.

¹⁶ Jean-Nicolas De Surmont, « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec », dans Robert Giroux, *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 33.

populaire » (tradition orale) par l'anthropologue Marius Barbeau¹⁷. Sur le plan des idées, Barbeau partage une préoccupation répandue chez les anthropologues de cette période. Ces derniers voient dans l'urbanisation et dans la colonisation une menace pour la survie des traditions et des cultures. Mais, selon Barbeau, les traditions sont encore bien vivantes dans les milieux ruraux éloignés et dans certaines communautés autochtones. Son parcours le conduit d'abord vers l'étude des traditions orales chez les Amérindiens, dont chez les Hurons de la Lorette où il découvre, entre autres, des chansons de traditions orales francophones. Puis, pour diverses raisons, il se tourne vers l'étude des traditions orales canadiennes-françaises, principalement le conte et la chanson. C'est le début de son programme « d'anthropologie de sauvegarde¹⁸ », quête à laquelle se joindra Luc Lacourcière, à partir de 1940¹⁹.

La conception de Barbeau concorde aussi, en partie, avec la vision dominante de l'élite intellectuelle canadienne-française de son époque, celle que Marcel Rioux qualifie d'idéologie de conservation²⁰. Cette élite issue majoritairement du clergé voit dans cette « chanson populaire » l'expression de la bonne culture canadienne-française basée sur les valeurs du terroir et la tradition. Les campagnes, dans ce cadre, sont perçues comme les lieux de conservation par excellence du catholicisme²¹, à l'opposé de la ville vue comme un lieu potentiel de perte. C'est un des aspects importants de cette forme québécoise de « traditionalisme²² » qui valorise le maintien des traditions comme mode de régulation du présent.

Une autre application de cette idéologie se trouve dans l'œuvre de propagande de la « Bonne chanson » reprise du courant français par l'abbé Charles-Émile Gadbois, en 1937. Ce dernier mêle chanson de tradition orale à chanson littéraire française et

¹⁷ *Ibid.*, p. 36-37.

¹⁸ Voir pour le passage qui va de la note précédente à cette note : Gordon E. Smith, « Le discours sur la musique traditionnelle dans l'œuvre de Marius Barbeau, *Les cahiers de la société québécoise de recherche sur la musique*, vol. 7, N° 1-2, p. 34-36.

¹⁹ De Surmont, « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec », p. 37.

²⁰ Marcel Rioux, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », dans *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, N° 1 1968, p. 95, 110-112.

²¹ Du Berger, « La tradition et constitution d'une mémoire collective », p. 44-58.

²² Voir 1.2 *Contexte historique et social*, p. 13.

canadiennes-françaises dans un esprit de terroir et de bonne pensée catholique. Dans l'intension, selon ses dires, de protéger cet esprit contre l'envahissement de la culture anglo-saxonne et principalement américaine²³. Il faut noter que Marius Barbeau et, de façon plus virulente, Luc Lacourcière, critiqueront tous deux la démarche de l'abbé Gadbois qui, à leurs yeux, déforme les traditions et de surcroît fait la promotion de cette version édulcorée dans les écoles²⁴. Il y a donc différentes tangentes dans cette idéologie de conservation; la vision de Barbeau ou de Lacourcière, n'est pas celle de l'abbé Gadbois. Mais sans entrer dans tous les détails, c'est, en somme, dans ce bouillon idéologique que la « chanson populaire » (tradition orale) obtient en même temps sa légitimité scientifique et se voit affublée d'une symbolique liée au traditionalisme; c'est-à-dire qui suggère une association entre la tradition orale et une culture de bon canadien-français catholique.

Qu'en est-il des liens entre chanson littéraire et chanson de tradition orale au cours de la même période ? Comme le souligne Jean-Nicolas De Surmont, sans ignorer l'existence de la chanson littéraire (signée), les « folkloristes » se sont peu intéressés à cette dernière²⁵. Ils ont contribué, en quelque sorte, à véhiculer l'idée que la chanson non littéraire et anonyme était la forme d'expression canadienne-française privilégiée voire l'unique des premiers Canadiens-français, les racines légitimes d'une « chanson populaire » canadienne-française. Le répertoire de chansons littéraires (signée) canadiennes-françaises, de l'époque, reste encore mal connu et difficile à appréhender pour diverses raisons dont : des dates de publications imprécises, des publications anonymes ou le fait que des chansons littéraires soient transmises oralement, après ou avant leur publication (« oralisation²⁶ »). Ces réalités ont comme corollaire que les auteurs-compositeurs d'avant Madame Bolduc sont, en général, occultés de l'historiographie²⁷.

²³ Jean-Nicolas De Surmont, *La bonne chanson : Le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle*, Montréal, Triptyque, 2001, 9-14, 71-73, 77-78, 93-100.

²⁴ *Ibid*, p. 104-108.

²⁵ De Surmont, « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec », p. 37-39.

²⁶ Voir 1.7 *Terminologie*, p. 36.

²⁷ *Ibid*, p. 41.

1.1.2 Idéologies et mouvement chansonnier

Notre deuxième objet d'étude, la chanson signée (ou d'auteur) au Québec a une reconnaissance relativement récente. Cette dernière commence à prendre de l'importance dans les années soixante, période d'émergence de notre sujet d'étude, le mouvement chansonnier²⁸. La chanson signée dans sa forme dite poétique²⁹ acquiert alors ses lettres de noblesse par le truchement de la littérature. On est face à une nouvelle éclosion des discours intellectuels sur la chanson qui placent cette dernière comme supérieure étant donné son caractère poétique qui la rapproche d'une forme d'art reconnue : la poésie. Le tout se dessine sous l'égide de la Révolution tranquille, une période historique ambiguë. Cette importance accordée au mouvement chansonnier aura d'abord pour effet de jeter dans l'ombre nombre de courants comme le yé-yé et le country western, phénomène qui inspire ces lignes de Richard Baillargeon et Christian Côté :

Après avoir enduré année après année une espèce d'incompétence ou d'amnésie quasi généralisée, véhiculée tant par la critique que par les instances officielles, on s'est dit qu'il était temps de mettre les point(s) sur les "i" et les accents à la bonne place! Plutôt qu'une histoire de la musique populaire québécoise, "Destination ragou" se veut l'histoire de la musique populaire au Québec, à travers tous ses méandres³⁰.

Mais en plus, le renforcement du nationalisme, à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix, va créer une assimilation entre le mouvement chansonnier et un phénomène identitaire et politique, lequel va monopoliser les discours sur la chanson. Cette vision du mouvement chansonnier va contribuer, à mon sens, à faire oublier une réalité plus prosaïque, le fait qu'il s'agissait avant tout, pour les chansonniers, de chanter l'amour sur un fond poétique ou encore, de chanter un monde de rêve et d'évasion, de voyage et de mer, de bohème et de liberté.

Mais le pont idéologique entre la tradition orale et le mouvement chansonnier se dessine autour des concepts de « tradition », de « modernisation » et de « modernité ». Si l'étude de la tradition orale débute en réaction au début de l'urbanisation et de

²⁸ Voir en complément 2.1.2 *Champ d'étude : la chanson signée des années soixante*, p. 41.

²⁹ Voir pour l'historique 1.3.2 *Chanson poétique*, p. 17-18; Voir pour la définition 2.1 *Définitions des termes*, p. 39-40.

³⁰ Richard Baillargeon et Christian Côté, *Destination Ragou : Une histoire de la musique populaire au Québec*, Triptyque, Montréal, 1991, p. 11.

l'industrialisation du Québec, le mouvement chansonnier se développe en parallèle de la Révolution tranquille vue classiquement comme le passage du Québec à la « modernité », une notion encore importante dans l'imaginaire populaire.

1.2 Contexte historique et social

Comment résumer les éléments historiques nécessaires à ce mémoire sans sombrer dans une interminable discussion sur les concepts ambigus et galvaudés de « tradition » et de « modernité » ? À mon sens, en procédant par étape. Je débiterai donc par une description des processus de « modernisation », lesquels posent moins de problèmes puisqu'ils sont associés à des transformations sociales concrètes. Puis, à travers ce résumé historique, je présenterai le développement des luttes entre ceux que l'on va appeler les « traditionalistes » et leurs opposants les « modernistes ». Par contre, je laisserai de côté le concept de « modernité » temporairement pour y revenir dans une sous-section du cadre théorique³¹.

Pour ce résumé historique, je prends appui principalement sur l'ouvrage désormais classique, *Histoire du Québec contemporain tome II: Le Québec depuis 1930*³². Les auteurs du collectif nous présentent la période qui va de 1930 à aujourd'hui, comme une longue transformation du Québec. Je m'attarderai principalement à la démographie, à l'économie, à l'urbanisation, au rôle du clergé et du gouvernement. Ensuite, je développerai sur la Révolution tranquille et son contenu idéologique.

D'abord, le Québec va faire face à des fluctuations et des modifications importantes d'ordre économique. Après la grande dépression et la période de guerre, soit, à partir de 1945, l'économie du Québec (de même que celle de l'ensemble du Canada et des États-Unis) est en croissance. Les investissements augmentent et la production industrielle atteint des sommets inégalés. Cette dernière va bénéficier localement de l'avènement de la société de consommation, de même que d'une forte demande européenne et surtout américaine. Cette période sera interrompue par une

³¹ Voir 1.5.2 *Tension tradition-modernité*, p. 29-32.

³² Paul-André Linteau et al., *Histoire du Québec contemporain tome II: Le Québec depuis 1930*, Montréal, Compact boréal, 1989.

récession en 1957, puis de 1962 à 1967, l'expansion économique va reprendre³³. En somme, la situation économique dans laquelle va se développer le mouvement chansonnier est relativement favorable.

Une autre transformation importante de la société québécoise correspond à son urbanisation accélérée, qui cadre avec son industrialisation. Depuis la fin du XIX^e siècle, on observe une baisse progressive de la place relative du monde rural résultant de l'exode des campagnes et de l'émigration, particulièrement en territoire états-unien. On note que la crise des années trente va freiner temporairement le phénomène, alors qu'on assiste à un repli sur l'agriculture, perçue comme un refuge face au lourd taux de chômage en milieu urbain. Certains incitatifs gouvernementaux vont même encourager le retour à la terre. Mais, avec la guerre en 1939, le mouvement d'exode reprend (départs vers l'armée ou les usines). Globalement, on constate qu'en 1921, 51,8% de la population du Québec vit en milieu urbain, en 1931, 59,5%, en 1941, la population urbaine n'augmente qu'à 61,2%. Puis, après la guerre, l'exode rural s'accélère, si bien qu'en 1951, le poids de la population urbaine est de 66,8 % et en 1961 de 74,3%. L'augmentation de la population est particulièrement importante dans la région métropolitaine, alors que son poids relatif resté stable entre 1941 et 1951 soit à 34%, va passer en 1961, à 40%³⁴.

Un autre phénomène majeur, qui bouleverse le développement historique des années d'après-guerre et qui prépare les événements des années soixante est l'arrivée du baby-boom, qui correspond à une fluctuation importante des taux de natalité qui suit deux phases. D'abord, la crise économique des années trente fait chuter la natalité, puis avec la Deuxième Guerre mondiale l'augmentation du rythme des naissances reprend graduellement et se prolonge avec le retour de la paix. On assiste à un renversement dans la pyramide des âges (phénomène qui s'intensifiera au cours des années soixante-dix). En 1961, plus de 44% de la population a 19 ans ou moins. Ce phénomène démographique va toucher la majorité des pays industrialisés, mais plus fortement le

³³ Voir pour le début du paragraphe jusqu'à cette note : *Ibid.*, p. 203-204, 423-424.

³⁴ Voir pour l'ensemble du paragraphe : *Ibid.*, p. 11-12, 33-34, 40-41, 55-56, 277-278, 280-282.

Canada, les États-Unis et l'Australie. S'ajoute à cette explosion des naissances, une reprise de l'immigration. Entre 1946 et 1960, le Québec accueillera plus de 400 000 immigrants³⁵. Le baby-boom est une des composantes majeures de la Révolution tranquille, mais, en plus, elle joue un rôle primordial dans le développement des deux courants musicaux de la jeunesse du Québec des années soixante : yé-yé et chansonniers.

Mais l'aspect qui marque le plus l'imaginaire québécois des années soixante est l'ascension au pouvoir de Maurice Duplessis, chef de l'Union nationale. D'abord, la crise des années trente génère au sein de la population un sentiment d'insécurité qui favorise la remontée de la ferveur religieuse et de la pensée conservatrice. Les libéraux d'Alexandre Taschereau résistent à une première poussée conservatrice, mais ils perdent le pouvoir aux mains de l'Union nationale (issue d'une fusion de l'Action libérale nationale et des Conservateurs), en 1936. Misant sur l'appui des milieux ruraux et de l'élite du clergé, l'Union nationale bénéficiera largement des effets de la crise. Puis, elle perd le pouvoir au profit d'Adélard Godbout dans le contexte de la guerre de 1939³⁶.

Nonobstant, la période la plus importante pour notre propos est le retour au pouvoir de Duplessis de 1944 à 1959. Cette période sera caractérisée par la prédominance d'une idéologie conservatrice qui prône, du moins au niveau des discours, le maintien des valeurs traditionnelles et du monde rural. Ce qu'on désigne aussi sous l'épithète de « traditionalisme ». Duplessis trouve ainsi un appui de taille auprès des élites traditionnelles; principalement les notables et le clergé des milieux ruraux et des petites villes, qui voient leur contrôle sur la société québécoise menacé par la modernisation. Si l'Église maintient son emprise sur la santé (hôpitaux), l'éducation (séminaires, couvents) et les services sociaux, elle est de plus en plus débordée par l'arrivée des baby-boomers et par l'urbanisation et pour répondre à la demande elle doit faire de plus de place aux laïcs. De même, une opposition interne plus progressiste se forme graduellement. Au niveau économique, Duplessis favorise le grand capital

³⁵ Voir pour l'ensemble du paragraphe : *Ibid.*, p. 204, 211-215, 438.

³⁶ Voir pour l'ensemble du paragraphe : *Ibid.*, p. 17-18, 131-132.

américain et canadien-anglais en orientant le développement de la province vers l'exploitation des ressources naturelles et en refusant l'État-Providence qui caractérise le modèle appliqué par le gouvernement libéral fédéral de l'époque. De même, il combat de manière virulente le syndicalisme et les mouvements sociaux qu'il affuble de l'étiquette de communiste³⁷.

Face à une population largement urbanisée, le discours de Duplessis semble de plus en plus anachronique et les contestations s'organisent, rassemblant un large éventail de groupes : « syndicalistes catholiques et internationaux, leaders d'action catholique, intellectuels catholiques et progressistes, fractions de groupes anti-cléricaux et socialisants, membres des partis libéraux du Québec et du Canada et étudiants de divers niveaux³⁸ ». C'est cet ensemble d'individus que l'on va qualifier classiquement de « moderniste », terme que je vais utiliser dans le reste du texte, pour m'y référer. Le terme « modernisme » correspond à leur idéologie. Il ne s'agit pas d'un ensemble unitaire, mais plutôt d'un rassemblement autour d'un objectif commun : faire chuter le gouvernement de l'Union nationale et restreindre l'influence du clergé. Nombre d'événements vont contribuer à pousser à bout cette opposition et à rendre à leurs yeux la défaite du gouvernement de plus en plus urgente. Notamment, la main de fer avec laquelle Duplessis va réprimer les grèves et les mouvements sociaux. Quelques grandes grèves ont marqué l'histoire, celle de l'amiante (1949), les grèves de Dupuis frères (1952), de Louiseville (1952), de Murdochville (1957) et celle qui annonce véritablement la fin du régime, la grève des réalisateurs de Radio-Canada (1958-1959)³⁹.

Le centre intellectuel de la contestation s'organise autour de certains pôles précis comme la Faculté des Sciences Sociales de l'Université Laval (sociologues et économistes), des revues comme *Cité Libre* et des mouvements comme l'Institut Canadien des Affaires Publiques et le Refus global. Marcel Rioux introduira le terme « idéologie de rattrapage » pour qualifier ce qui peut représenter leur conception

³⁷ Voir pour l'ensemble du paragraphe : *Ibid.*, p. 203, 207-209, 362-363.

³⁸ Marcel Rioux, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », p. 116.

³⁹ Voir pour l'ensemble du paragraphe : *Ibid.*, p. 116-117; Linteau et al., *Histoire du Québec contemporain*, p. 210.

commune qui s'oppose à l'idéologie de conservation. Rioux résume cette pensée dans ces mots, l'objectif était « que fût comblé l'écart qui s'était formé entre la culture québécoise (idées, valeurs, symboles, attitudes, motivations) et la société québécoise (technologie, économie, urbanisation, industrialisation).⁴⁰ » Décalage qui allait de pair avec un rattrapage du Québec face au Canada anglais et aux États-Unis⁴¹. Au-delà de cette analyse commune, une divergence va persister qui peut se résumer par deux tendances néo-fédéraliste et néo-nationaliste la distance qui sépare les deux visions va se faire sentir de plus en plus à mesure que l'on va avancer dans les années soixante⁴².

En 1960, la prise de pouvoir du gouvernement Lesage donne lieu à une série de réformes qui viennent démanteler les pouvoirs du clergé en éducation, en santé et dans les services sociaux. De pair avec la perte de légitimité du clergé qui va entraîner nombre de religieux et religieuses à défroquer et modifier la composition du corps professionnel dans les écoles et les hôpitaux. Le personnel laïc va rapidement dépasser en nombre celui issu du clergé. Au niveau économique, c'est l'ère de l'État interventionniste avec entre autres la nationalisation de l'électricité. C'est aussi l'époque des grands projets, avec la construction du métro de Montréal et l'exposition universelle de 1967. De même, avec le baby-boom, le Québec de la Révolution tranquille est, sans contredit, une société orientée vers la jeunesse⁴³.

Si ces changements sont en cogitation depuis longtemps, les années soixante donneront assurément place à des changements rapides. La mémoire des années soixante semble même avoir retenu l'image d'un changement radical. Si pour la génération qui a mis en place la Révolution tranquille elle représente une sorte d'aboutissement, pour la génération montante, elle a tout le visage d'un commencement, d'une nouvelle ère. Les années soixante sont justement la période de diffusion massive d'un ensemble d'idées qui restent en définitive nouvelles, du moins pour ceux qui en entendent parler pour la première fois : du socialisme, du communisme, du décolonialisme, du séparatisme et de

⁴⁰ Marcel Rioux, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », p. 116.

⁴¹ Voir pour l'ensemble du paragraphe : *Ibid.*, p. 116-117.

⁴² Voir pour l'ensemble du paragraphe : Linteau, *Histoire du Québec contemporain*, p. 350-358.

⁴³ Voir pour l'ensemble du paragraphe : *Ibid.*, p. 422-426, 649, 651-652.

l'indépendantisme. De même, au niveau de la perception et de l'histoire vécue, il ne faudrait pas négliger l'effet de cette baisse de légitimité du clergé sur les masses, laquelle va faire diminuer la pression de la moralité religieuse sur l'ensemble de la société. Pour des jeunes qui sortent d'institutions d'enseignement dirigées le plus souvent par des religieux, ce changement est perçu comme une nouvelle liberté.

Un point important pour notre propos et qui n'est pas toujours souligné, c'est que la génération qui va porter le mouvement chansonnier évolue entre deux mondes. Elle se trouve face à des réformes en processus de réalisation, mais, d'un autre côté, elle a inévitablement été enculturée dans un système d'éducation élitiste. Dans cette décennie la frontière, entre jeunes étudiants et jeunes travailleurs va donc être encore très marquée. Ce n'est qu'avec l'apparition des CÉGEP en 1967 et l'ensemble des réformes scolaire que la donne va changer. La cohorte suivante issue des CÉGEP va être beaucoup plus nombreuse et la marge qui séparait les jeunes éduqués des jeunes travailleurs va considérablement s'amoinrir.

Le mouvement chansonnier naît donc en parallèle d'une situation sociale des plus complexe. On ne peut pas vraiment associer, à mon sens, le début du mouvement chansonnier à un courant d'idées politiques fixes, du moins pas dans la première partie des années soixante. Et ce même si, à la fin des années soixante, la majorité des adeptes du mouvement chansonnier se sera rangée derrière le mouvement souverainiste naissant.

1.3 Survol historique du mouvement chansonnier

1.3.1 Contexte d'émergence

À la fin des années cinquante dans l'ensemble des pays industrialisés, un nouveau phénomène social semble s'actualiser, celui de l'affirmation des jeunes comme classe d'individus à part, dans lequel la musique va prendre une place importante. Au niveau économique, ce phénomène va aussi donner lieu à la création d'un nouveau marché d'envergure qui va renforcer le développement des industries de la culture. La première manifestation du phénomène se concrétise par la figure d'Elvis Presley et du

courant musical du Rock'n'roll, manifestation qui déclenche une série d'émules à l'échelle mondiale. Au Québec, on trouve un phénomène semblable avec le chanteur de charme Michel Louvain. Puis, après le passage des Beatles au Ed Sullivan Show en 1964, se développe un deuxième courant encore plus imposant qui donne lieu à l'éclosion des groupes dits yé-yé.

Au Québec, l'apparition du phénomène jeunesse va donner place à une double réponse, chansonnier et yé-yé qui concorde avec la séparation plus ou moins étanche entre jeunes étudiants et jeunes travailleurs. Cette démarcation est semblable à celle que l'on trouve aux États-Unis et au Canada anglais entre *folksong* et rock, respectivement associés aux mêmes milieux sociaux, bien que la chanson poétique et le *folksong* soient deux courants bien distincts.

1.3.2 Chanson poétique

Je laisserai maintenant de côté le yé-yé pour décrire plus en profondeur l'origine du courant de la chanson poétique. C'est au chanteur français Charles Trenet que l'on attribue le mérite d'avoir réhabilité l'idée d'auteur-compositeur-interprète⁴⁴, de même que d'avoir promu le renouveau poétique de la chanson⁴⁵. Ce dernier donnera naissance à une chanson française renouvelée que l'on peut diviser elle-même en deux branches : une première dite « intellectuelle », « à texte » ou « poétique » avec des artistes comme Georges Brassens, Jacques Brel, Léo Ferré, Guy Béart, Juliette Gréco, et une deuxième dite « populaire » ou « commerciale » qui comprend, entre autres, Serge Gainsbourg, Gilbert Bécaud, Charles Aznavour et Claude Nougaro. On qualifie aussi, la chanson « intellectuelle » de « chanson rive gauche », associé aux boîtes du quartier Saint-Germain-des-Prés et de la butte Montmartre. Nonobstant, cette distinction, entre chanson « intellectuelle » et « populaire », se situe au niveau des discours et la démarcation entre les deux branches est loin d'être étanche. Par exemple, Gainsbourg a non seulement fréquenté les boîtes de Saint-Germain-des-Prés, mais, en plus, plusieurs de ses œuvres revêtent un caractère « intellectuel ». Quant à des artistes comme

⁴⁴ Robert Thérien et Isabelle D'Amour, *Dictionnaires de la musique populaire au Québec 1955-1992*, Québec, IQRC, 1992, p. XI.

⁴⁵ Bruno Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, Leméac, Ottawa, 1977 p. 41.

Brassens et Brel, ils ont obtenu sans nul doute un succès « populaire » (large diffusion) voire « commercial » (lucratif), ce qui n'enlève rien à la qualité de leurs œuvres. En ce qui concerne la première branche, elle doit énormément au succès qu'a connu Félix Leclerc en France à partir de 1950. Leclerc, s'accompagnant seul à la guitare, jumelant la « chanson poétique » à un style musical dépouillé dans l'exécution⁴⁶. Il inspirera autant Brassens, Brel, Béart (s'accompagnant seul à la guitare) que Ferré (d'abord seul au piano)⁴⁷. Au cours de la décennie suivante, les chansonniers québécois suivront la même formule : pensons à Jean-Pierre Ferland, Claude Gauthier, Pierre Létourneau, Tex Lecor, Pierre Calvé (guitare) ou encore à Claude Léveillée (piano). En ce qui concerne le contenu et la façon de chanter, les chansonniers empruntent généralement au style de la chanson rive gauche. Notez que pour la plupart des chansonniers, l'accent et le vocabulaire québécois ont tendance à s'amoindrir au profit d'un français standardisé⁴⁸, ce qui n'est pas le cas d'un bon nombre de chansons de Gilles Vigneault, Tex Lecor, Jean-Paul Fillion, Lawrence Lepage et de certains autres chansonniers.

1.3.3 Mouvement chansonnier et boîtes à chansons

Il y a toujours eu de la chanson de composition au Québec, la question qui se pose n'est donc pas celle des débuts de la chanson signée. Reste qu'à la fin de 1956, Robert L'Herbier lance son *Concours de la Chanson Canadienne*, avec pour volonté déclarée la promotion de la chanson locale francophone, sous toutes ces formes. Cette dernière, dans le cadre du développement de la radio et de la diffusion de masse, se trouve embryonnaire et désavantagée face à la concurrence d'une culture anglo-américaine qui envahit les ondes. Dans ce cadre, si la séparation entre chanson poétique et chanson non poétique n'est pas inconnue, elle ne structure pas les pratiques. Par la suite, en 1959 avec *Le Gala de la chanson* organisé par Germaine Dugas se consolide un mouvement autour de l'idée d'auteur-compositeur-interprète et c'est avec les Bozos que l'on trouve clairement l'idée d'un rassemblement autour d'une chanson poétique. Bien que dans les faits, il y aura toujours plusieurs façons de faire de la chanson; la séparation

⁴⁶ Robert Giroux, *Parcours : De l'imprimé à l'oralité*, Québec, Triptyque, 1990, p 455.

⁴⁷ Jacques Bertin, *Felix Leclerc le roi heureux*, Boréal, Cap-Saint-Ignace, 1988, p. 180-182.

⁴⁸ Il ne s'agit pas à proprement d'un parler qui émule celui de Paris, il y a énormément de différence entre les deux, mais d'une vision du français épuré de ses régionalismes et de son accent particulier.

entre « chanson poétique » et « populaire » n'étant pas ultime. Pour faire court, on peut dire que c'est l'idéologie de la chanson poésie ou du chansonnier poète (formule que l'on retrouve plus souvent dans les articles de journaux) qui va être au cœur du développement du mouvement des années soixante.

En ce qui concerne les boîtes à chansons, elles correspondent à un ensemble de petites salles de spectacles destinées à cette chanson dite poétique. Du moins, c'est le visage qu'elles prendront une fois leur développement bien amorcé. Entre 1959 et la fin de 1960⁴⁹, on trouve plusieurs associations temporaires entre chansonniers et dans certains cas, avec d'autres catégories d'artistes. Ils forment des troupes qui présentent des spectacles ou des revues attachées à des lieux fixes comme : *Les Bozos* (mai 1959), *Chez mimi pinson* (septembre 1959), *L'ardoise* (septembre 1959), *La Poubelle* (associé à Tex Lecor) (mars ? 1960), *La boîte aux chansons* de Québec (juillet 1960). Ils représentent des essais non coordonnés, au niveau de la chanson (et autres formes de productions associées), qui ne rejoignent pas nécessairement les mêmes publics et ne se construisent pas autour de concepts unitaires. Ces associations ne dureront pas et se solderont par un ensemble de démarches individuelles. Les salles de spectacle de manière progressive vont modifier leur approche et inviter chaque semaine des artistes différents. De fil en aiguille, le passage des mêmes têtes par l'ensemble des boîtes à chansons va créer une unité, façonner les entreprises individuelles et consolider le mouvement. À travers cet ensemble d'essais un établissement ressort du lot, *Chez Bozo* dont j'ai parlé plus tôt. Dans le style des cabarets rive gauche, il s'adresse principalement au milieu intellectuel et artistique francophone qui gravite autour de Radio-Canada⁵⁰. Il s'agira d'un coup d'envoi qui semble faire de la chanson poétique le style central associé aux boîtes à chansons. Quelques mois plus tard (fin 1959), Gilles Mathieu ouvre *La Butte à Mathieu* (Val David), cette fois-ci, c'est le style et le ton de la majorité des établissements à travers le Québec qui sont donnés.

⁴⁹ Il y a quelques établissements plus ou moins pionnier en 1957 et 1958, mais je ne m'y m'attarderai pas dans ce mémoire.

⁵⁰ L'ouverture de *Chez Bozos* sur la rue Crescent au sud de Saint-Catherine concorde avec la grève de Radio-Canada et va en profiter largement.

Le nombre de boîtes va globalement être plus élevé dans la métropole et ses environs que partout ailleurs. Malgré tout, dès le départ il y aura une régionalisation des boîtes qui semble tenir une place importante dans l’imaginaire du milieu chansonnier, particulièrement les boîtes de la Gaspésie. Après Val David (décembre 1959), Québec (juillet 1960) et Bonaventure (*La Piouke* 1960?) vont apparaître des boîtes, par exemple, à Saint-Fabien-sur-mer (*Centre d’art Le Pirate*, juillet 1961), à Sorel (*Quidam*, octobre 1961), à Saint-Jean sur le Richelieu (*La pointe aux cafés*, novembre 1961), à Sherbrooke (*L’arche de Noé*, juin 1962), qui vont aussi produire un bassin commun de chansonniers. Ce qui ne signifie pas que chaque organisateur de boîte à chansons ait une conception identique des individus qui font partie de la catégorie « chansonnier ». Mais globalement les mêmes individus reviennent suffisamment pour confirmer une forme d’unité du mouvement. Certains chansonniers ou interprètes deviennent des icônes du milieu, pensons à Pierre Létourneau, Claude Gauthier, Pierre Calvé, Christine Charbonneau, qui ont présenté leur spectacle dans les boîtes à chansons à l’échelle de la province. De même, le petit nombre de chansonniers et d’interprètes du début va aller en augmentant et chaque nouvelle année va donner place à une nouvelle cuvée de chansonniers et de boîtes à chansons jusqu’à l’apogée du mouvement vers 1967. On en dénombrera, à ce moment, selon Pierre Létourneau⁵¹ entre 125 à 150 boîtes ou même 200, selon Robert Léger⁵².

Il me semble important de décrire quelques caractéristiques générales des boîtes. Il s’agit bien sûr d’un portrait sommaire, voire caricatural, les établissements réels ayant tous leurs particularités. Ce sont, en général, des petits cafés fréquentés par des jeunes de moins de 25 ans. De façon encore plus marquée, moins de 21 ans, l’âge limite pour la consommation d’alcool. On oppose habituellement la boîte à chansons aux cabarets réservés aux adultes et où l’alcool coule à flot. Il y a certes des chevauchements, alors que des boîtes comme le *Chat Noir* ou *Chez Clairette* prennent l’allure de petits cabarets. En ce qui concerne les chansonniers, ils sont en moyenne plus âgés, soit entre 20 et 30 ans, bien qu’il y ait des jeunes de 15 ans qui se présentent comme chansonnier

⁵¹ Pierre Létourneau, cité dans : Daniel Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, Stanké, Montréal, 1996, p.186.

⁵² Robert Léger, *La Chanson québécoise en question*, Québec Amérique, Montréal, 2003, p. 54.

amateur. Par contre, qu'il s'agisse du public ou des chansonniers, on parle d'un groupe social assez scolarisé (ou en voie de scolarisation) et quelque peu élitiste, pratiquement tous issus de milieux étudiants, principalement des collèges classiques et des universités, mais aussi d'autres établissements d'enseignements. Pourrait-on dire que ces jeunes reproduisent le schéma élève-professeur et viennent recevoir l'enseignement du message poétique de leurs aînés ? L'idée concorde avec les conditions d'écoute incomparables qui règnent en ces lieux : un silence quasi religieux. Le tout est jumelé à un inconfort manifeste ainsi qu'à une sonorisation et à un éclairage déficient⁵³. Quant au style le plus général des boîtes, il est de type Butte à Mathieu ou s'en inspire : «...constitué de filets de pêche, de rouets de roue de charrette, etc. Sur chaque table, on retrouve l'obligatoire nappe à carreaux et la chandelle fichée dans une fiole de Chianti⁵⁴ ». Un mélange relativement hétéroclite. En somme, les boîtes à chansons vont constituer la base sociale commune pour un ensemble de chansonniers et leurs publics. Reste que chaque petite boîte a son histoire. Pour donner un exemple ethnographique, j'ai ajouté quelques passages de mon entrevue avec Maurice Vézina. Il m'y raconte la création de *La Crémaillère* de Terrebonne, en 1965, une boîte à chansons qu'il avait, avec quelques amis, fondée et gérée, alors qu'ils avaient autour de 18 à 20 ans. Il décrit d'abord la période :

[...] la Révolution tranquille était partie. Église était su' le cul, pis... toute l'élite se ramassait là, avec notre *Devoir* pis notre livre de Karl Marx, pis les grandes discussions sur les problèmes du monde entier.

Puis, il me parle des chansonniers :

Assis à une table pis à écouter des chansonniers. On a eu quand même de bons chansonniers, je me rappelle Jean-Pierre Ferland qui nous avait chargé 300 dollars. On avait fait deux spectacles. Gilles Vigneault est venu. Après ça! Plusieurs de l'époque qui étaient des jeunes chanteurs qui faisaient le tour des boîtes à chansons qui allaient à la Butte à Mathieu, pis qui allaient en Gaspésie. [...] Ils se ramassaient automatiquement chez nous aussi.

Un autre passage d'intérêt sur l'aspect financier et sur la motivation du groupe qui s'occupait de l'organisation :

On vendait les billets pas chers. C'était ben plus pour le kick parce que c'était vraiment de l'apostolat. On ne faisait pas d'argent et on faisait des heures en maudit. Mais c'était le plaisir qu'on avait de se rencontrer; un moyen qu'on avait de se rencontrer et de discuter ensemble.

⁵³ *Ibid.*, p. 53-55.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 54. Voir aussi une photo de l'intérieur de la Butte à Mathieu à la page 5, du même livre.

À propos de l'âge du public, Maurice Vézina nous présente une double facette :

Chez nous, le fait que c'était un petit village, y'avait beaucoup de gens entre 25 et 40-45 ans qui venaient aux spectacles. Mais ils ne venaient pas dans la semaine [...] flâner là.

Mais l'autorité des parents était toujours très importante :

[*La crémaillère* a] ...toujours été très bien tenue, parce qu'on voulait pas se faire fermer. Pis c'était toutes des jeunes de familles bien connues dans Terrebonne. On ne pouvait pas se permettre certain égard. [...] Pis on avait la confiance de l'administration de la ville qu'on connaissait beaucoup. Y'en a qui fréquentaient la boîte dont leurs parents étaient à la ville de Terrebonne. On avait dit aux parents : "vous pouvez venir n'importe quand voir ce qui se passe là". Pis les parents venaient faire un petit tour, dire à sa fille qu'elle avait oublié quelques choses. Parce que dans ce temps là, il n'y avait pas de portable, de paget. Les parents venaient faire des commissions! C'était le prétexte pour rentrer dans la boîte à chansons. De toute façon on n'était pas gêné. Les gens pouvaient venir quand y voulaient. C'est sûr des fois on veillait tard; des fois le chef y venait. L'été y nous achalait pas trop, mais quand les classes commençaient y disait ben écoutez les gars vous aller me fermer ça plus de bonne heure, dans la semaine, pis le samedi, là l'école est commencée. T'avais l'influence un peu encore paternaliste vue qu'on était dans un petit village; qu'on était pas à Montréal. On pouvait pas ce permettre d'allez contre eux-autres.

À propos des différentes activités :

...y faisait des expositions pis des ateliers [...] l'hiver seulement on avait un ciné-club [...] le jeudi soir, [...] le vendredi soir c'était la soirée jazz. On était tous des amateurs de jazz. Après ça y'avait les soirées à thème : soirée Brel, là y'avait rien que du Brel, on prenait les textes de Brel, on discutait. [...] ça s'était toute une soirée à thème. C'était vraiment petite gang, y'avait quoi peut-être cent personnes. Qui rodait au alentour de ça pis c'était toujours les mêmes.

En ce qui concerne l'espace disponible :

À non, non y'avait pas cent places, on avait cent places quand on tassait les tables, on descendait les tables en bas pour faire un spectacle. On rentrait 100-150 personnes.

À propos du concept et du décor :

On voulait faire pareille comme la Butte, avec les filets de pêche pis les coquillages, les petites tables pis les bouteilles de chianti avec les chandelles dessus. [...] En Gaspésie, c'était la même chose. Y'a même quelqu'un qui nous avait donné une cage à Homard qu'on avait mise en arrière c'était l'inspiration, c'était de même! On avait des petits rideaux carreatés que les filles nous avaient fait, parce qu'il y avait des filles dans la gang qui avait dit, on va vous les faire. Pis on avait acheté du tissu carreaté bleu pis carreaté rouge. Y'avait une table rouge, une table bleu, une table rouge, une table bleu. [...] on avait toutes faites nos divisions en bois de grange. Où on avait mis notre système de son pis notre bar c'était tout en bois de grange. C'était époque du bois de grange, c'était facile à trouver à époque du bois de grange. On te le donnait "débarrasse-moi de ça"⁵⁵.

Ces petites salles de spectacle seront en déclin à partir de 1967 et le mouvement chansonnier, en lui-même, progressivement avec la fin des années soixante. Certains

⁵⁵ Marc-Antoine Lapierre, *Entrevue avec Maurice Vézina*, 2006.

chansonniers comme Félix Leclerc et Gilles Vigneault conserveront une place de choix dans l'univers musical québécois, d'autres temporairement comme Claude Léveillée, mais la plupart vont soit modifier leur style ou mettre progressivement un terme à leur carrière. Somme toute, l'esthétique chansonniers va perdurer au moins durant les années soixante-dix, en se redistribuant sur plusieurs courants. Charlebois va défendre un rock psychédélique, dès 1968. Raoul Duguay intégrera le surréalisme et l'automatisme à la chanson à texte. De même, des Séguin à Paul Piché en passant par Harmonium, on ne pourrait nier que l'esthétique chansonniers est en partie prolongée.

1.4 État de la question et analyse critique

La Révolution tranquille marque à tel point l'imaginaire qu'elle ne saurait n'avoir d'effet sur l'analyse du répertoire. La question des liens entre le mouvement chansonnier et la tradition orale, qu'elle soit explicitée ou qu'elle soit présente en filigrane comme une prémisse, a une importance capitale. Les chansonniers sont-ils en rupture ou en continuité avec cette tradition ? La littérature sur la chanson au Québec reste équivoque, alors que les chansonniers et la tradition orale se trouvent parfois rapprochés, parfois distancés, selon les lunettes des chercheurs et commentateurs.

D'un côté, le répertoire des chansonniers est perçu comme une forme de chanson qui incarne les valeurs de la Révolution tranquille. On parle d'un courant axé sur le modèle de la chanson française et qui valorise la nouveauté. Cette vision va de pair avec l'observation d'un rejet par les nouvelles élites de la tradition orale qu'elles jugent cléricale et passéiste. Ce commentaire de Daniel Guérard illustre bien le phénomène :

Au début des années soixante, avec la Révolution tranquille, le contexte était peu propice à la diffusion de cette musique venue du fond des âges, et Raoul Roy a fait preuve d'un grand courage en persistant dans une voie qui, à certains moments, donnait lieu plus à des railleries qu'à des encouragements. La fièvre qui s'était alors emparée des Québécois les incitait presque à jeter le bébé avec l'eau du bain. On voulait du neuf, rien que du neuf, et le folklore présentait bien peu d'attraits aux yeux d'une génération pour qui le salut possible résidait dans un changement radical des habitudes. Il fallait à tout prix rompre avec la tradition, et tout ce qui évoquait le passé était poussiéreux⁵⁶.

⁵⁶ Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, p.168.

D'autres voient dans la chanson poétique un courant « néo-folklorique⁵⁷ » ou en continuité avec la tradition orale⁵⁸. Pierre Guimond, dans son mémoire de maîtrise de 1968, présente le mouvement chansonnier comme dans le prolongement du « folklore⁵⁹ ». Il base son raisonnement sur un découpage entre chanson « traditionnelle » et chanson « industrielle-urbaine », qui sous-tend sa conception du développement de la chanson des années soixante, laquelle est contemporaine à l'écriture de son mémoire. Un découpage qu'il calque sur la dichotomie folk/urbain. En filigrane de cette vision, il associe les chansonniers à une production artisanale et traditionnelle donc à un « néo-folklore » et le yé-yé à une production de masse et industrielle⁶⁰, entendons moderne. On retrouve la même idée dans un texte de Bruno Roy publié de 1993 :

En fait, nous avons longtemps été devant une présence simultanée de deux formes de chansons. La première, la chanson traditionnelle intégrée dans la vague du néo-folklore, à laquelle au plan idéologique on avait accordé plus d'importance, fut celle des premiers chansonniers. La deuxième, la chanson de variétés, a produit des vedettes locales sur le double modèle de la chansonnette française et de la chanson anglaise et américaine⁶¹.

Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une association trop étroite avec les dichotomies chansonnier *versus* yé-yé ou chanson poétique *versus* chanson populaire, qui ont pour origine une distinction entre culture d'élite et culture de masse. Une conception qui trouve, dans les années soixante, un ancrage sociologique dans le système d'éducation élitiste. Qu'il s'agisse de Guimond ou de Roy, ils ne présentent aucune analyse qui démontrerait le lien entre ce découpage sociologique et une volonté claire de revalorisation de la tradition chez les chansonniers.

À la fin de son mémoire, Guimond présente sous la forme d'une hypothèse sa vision des liens entre la production des chansonniers des années soixante et « l'identité

⁵⁷ Voir 1.7 Terminologie, p. 37-38.

⁵⁸ Cette vision fait l'objet d'une analyse sommaire au chapitre deux, voir 2.1.3 L'état de la question, p. 42-43.

⁵⁹ Pierre Guimond, *La chanson comme phénomène socio-culturel : Analyse de ses divers aspects*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1968, p. 125, 136, 172-173, 218-219.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 136-175.

⁶¹ Bruno Roy, « La chanson au Québec : un discours élitiste pour une pratique populaire! (1950-1975) », dans Robert Giroux, *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 115.

nationale » qu'il tire d'un article de Marcel Rioux sur la production littéraire québécoise.

Guimond résume les propos de l'auteur ainsi :

Rioux détermine trois périodes de production littéraire : a. Dans la période littéraire allant du XIX^e siècle à 1935, la littérature se caractérise par un sentiment d'aliénation culturelle; b. dans la période, de 1935 à 1950, c'est l'expression de l'aliénation socio-économique [...]; c. et dans la période post-1950, la littérature reflète, selon Rioux, une prise de conscience des aliénations⁶².

Guimond propose que « la chanson d'ici peut se prêter [...] à la comparaison et l'on estime pouvoir retrouver dans la production des chansonniers cette prise de conscience des aliénations⁶³... ». Disons que dans le *corpus* chansonniers des années soixante, il ne s'agit pas de discours clair sur l'identité ou la modernité. Du moins, ces références n'ont rien à voir avec le discours bien marqué que l'on trouve, par exemple, chez l'écrivain André Langevin, dans *Poussière sur la ville*⁶⁴.

Ce qui était chez Guimond une hypothèse prend chez Bruno Roy la dimension d'une ligne directrice. La conception du « néo-folklore » chez ce dernier étant directement associée à une vision idéologiquement marquée par le nationalisme-indépendantisme. Pour Roy, en 1977, le phénomène chansonnier prolonge le « folklore » parce qu'il est la parole du peuple et l'expression de sa conscience collective⁶⁵. En 1985, il dira que : « La chanson poétique, puis politique, fut un dépassement de la culture traditionnelle puisqu'elle fut un engagement direct lié à une nouvelle conscience collective, génératrice d'une autre "visée". Et c'est ce qui donne suite à cette "autre visée" qui est politique⁶⁶. » Avant tout, le discours de Roy prend la forme d'une tautologie parce que le nationalisme y est à la fois le but et la cause. Mais que dire de sa notion de conscience collective et nationale ? Les chansonniers ne représentent qu'une portion de la musique écoutée et leur influence au cours de la période reste restreinte. Leur idéologie est donc plus celle d'une partie de l'élite en

⁶² Marcel Rioux, « Aliénation culturelle et roman canadien », dans *Recherche sociographiques*, Vol. 5, N° 1-2, p. 145-150. Cité dans : Guimond, *La chanson comme phénomène socio-culturel*, p. 210.

⁶³ *Ibid.*, p. 210.

⁶⁴ Langevin, André. *Poussière sur la ville*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1953.

⁶⁵ B. Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, p. 16-17, 127-140; Voir aussi 2.1.3 *L'état de la question*, p. 42-43.

⁶⁶ Bruno Roy, « La chanson québécoise : entre le mal et le malaise », dans, Robert Giroux, *La chanson en question(s)*, Triptyque, 1985.

devenir que de l'ensemble du Québec. Par ailleurs, la présence de certains thèmes identitaires dans le répertoire de chansonniers ne signifie pas pour autant qu'ils soient représentatifs de l'ensemble du milieu chansonnier ou du moins, l'hypothèse resterait à démontrer.

Jacques Julien dans son *Essai sur la typologie de la chanson* nous présente une vision intéressante de ce répertoire, en se référant au prolongement de l'esthétique traditionnelle⁶⁷, sans pour autant en fixer l'ensemble dans une catégorie « néo-folklorique » ni l'assimiler trop étroitement avec le nationalisme. Par contre, autant que Pierre Guimond ou Bruno Roy, Julien ne départage pas les éléments liés aux traditions orales de ceux qui se rapportent à d'autres formes de tradition ou à différentes formes de références imaginaires comme celles aux troubadours. Dans un autre ordre d'idée, Julien analyse d'un seul trait les pièces des années soixante et celles des années soixante-dix⁶⁸. Étant donné que les années soixante sont une période de changement social et idéologique rapide, ce découpage est à mon avis primordial. Les années soixante sont prises entre l'arbre et l'écorce alors que le mouvement contre-culturel des années soixante-dix donne lieu au Québec à une idéologie affirmée du retour à la terre et aux traditions.

Globalement, si l'on veut écrire une ethnographie et une historiographie de la chanson, il est absolument nécessaire d'établir une chronologie précise des phénomènes, ce qui ne signifie pas que cette dernière doive être statique. De même, étant donné les effets de la mémoire et de l'oubli, il est primordial de replacer nos exemples dans un plan d'ensemble, par une analyse générale du *corpus* des chansonniers des années soixante, pour déterminer si une caractéristique est attribuable au mouvement chansonnier, à un sous-groupe, voire à des cas isolés. Enfin, il faut prendre en considération la nature complexe des influences. Ce mémoire se présente donc comme une recherche exploratoire sur les liens ambigus qui se tissent entre la tradition orale et le mouvement chansonnier des années soixante (cette question générale est approfondie

⁶⁷ Voir : Jaques Julien, « Essai de typologie de la chanson populaire », dans Robert Giroux, *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 82-84.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 82-84.

au chapitre quatre). Comme question corollaire, j'analyse au chapitre deux la pierre angulaire de cette ambiguïté, l'existence d'une zone d'hybridation entre la tradition orale et le mouvement chansonnier. Il s'agit d'un certain nombre de chansons du répertoire des chansonniers qui ont intégré, à divers degrés, des références ou des procédés issus de la tradition orale, allant de la présence d'un mot à la structuration entière d'un texte ou d'une musique, lesquelles je qualifie, suivant Jean-Nicolas De Surmont, de « chansons folklorisées⁶⁹ ». Je tente d'évaluer l'espace occupé, de manière effective, par cette chanson (chapitre deux). Enfin comme deuxième sous question, j'approfondis mes réflexions sur le rapport au passé chez les chansonniers par l'entremise d'une l'étude de cas sur une chanson de Gilles Vigneault *La Manikoutai* (chapitre trois).

1.5 Cadre théorique et épistémologique⁷⁰

1.5.1 La théorie comme outil

Au lieu de grandes théories qui tendent à expliquer l'ensemble du social voire l'ensemble du réel, je prends parti pour une approche qui utilise ces théories comme des modèles-outils, lesquelles s'appliquent dans certains contextes et pas dans d'autres. Comme corollaire, différents objets de recherche à l'intérieur du champ du socioculturel peuvent appeler l'utilisation de différents cadres de référence, il en est de même pour différents angles d'analyse d'un même objet. Les cadres de références sont valides et vraisemblables dans leur application, mais les données qui en découlent ne sont pas ultimement vraies, ils n'ont pas à correspondre à l'ontologie des phénomènes. Les concepts à leur tour sont des outils empruntés ou produits par le chercheur qui visent soit à servir de raccourci sémantique, soit à circonscrire des phénomènes. Dépendant du cadre d'analyse, un même objet peut nécessiter d'être défini différemment sans que cette opération n'affecte les caractéristiques propres aux phénomènes.

⁶⁹ Voir 1.7 *Terminologies*, p. 36, 38. Voir aussi 2.1.1 *Définition des termes*, p. 41.

⁷⁰ Cette conception théorique et épistémologique des sciences sociales est grandement influencée par l'enseignement de Michel Verdon, professeur d'anthropologie à l'Université de Montréal. S'ajoute l'influence de Gaston Bachelard. Voir : Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, Presse Universitaires de France, 12^e éd., (1934) 1973, p. 5-22 ; Idem, *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, J. Vrin, 10^e éd., (1934) 1977, p. 55-72.

Comme résultat à la fois de la structure de ce mémoire et de mes choix théoriques, chaque chapitre subséquent contient son propre cadre théorique et méthodologique. Au deuxième chapitre, j'utilise une méthode statistique basée sur l'idée que la présence d'éléments de tradition orale, dans le *corpus* de chanson des années soixante, permet de mieux comprendre le rapport qu'entretient le mouvement chansonnier avec la tradition orale. Au chapitre trois, j'ai recours comme outil théorique à une analyse en profondeur d'un texte et de sa version chantée et musicale. Au chapitre quatre, j'adopte un cadre d'analyse socioculturelle qui s'inspire des théories classiques de la diffusion culturelle (Franz Boas et l'histoire culturelle) balisée par une conception empruntée à la sociologie de Pierre Bourdieu, principalement les notions de classe, d'habitus, de champs et de distinctions. Ce chapitre débouche sur une exploration théorique qui vise une construction hypothétique des grandes lignes du développement historique du mouvement chansonnier.

Ainsi, je me réfère à plusieurs modèles théoriques pour saisir mon objet d'étude. Ces derniers ne débouchent pas sur des définitions identiques des objets. Par exemple, aucun critère ne permet de déterminer de limites immuables au mouvement chansonnier ou à la chanson poétique. Pourtant une approche statistique, comme celle du chapitre deux, nécessite que soient définies des limites claires, tout aussi temporaires qu'elles puissent être, sans quoi il serait impossible d'arriver à des résultats chiffrés. Les indicateurs statistiques qui découlent de ces limitations permettent de déclarer que la présence de chansons folklorisées est surestimée par certains auteurs, une base nécessaire à la suite des réflexions. Sous un autre angle, il est certain que cette méthode ne nous renseigne pas sur le contexte d'utilisation, sur la symbolique de chaque élément et sur les influences les plus subtiles de la tradition orale. Il s'agit donc d'un choix, celui de laisser momentanément une partie de la richesse des objets-chansons et du mouvement chansonnier au profit d'une compréhension d'ensemble du *corpus* chansonnier.

Une deuxième approche utilisée dans ce mémoire est l'analyse textuelle détaillée et musicale sommaire. Si l'on s'intéresse à l'interprétation des textes et de leurs versions

vocales et musicales, il n'est pas nécessaire de définir de limite rigide à la catégorie « chanson poétique ». Ce type d'analyse va, au contraire, permettre de faire ressortir le maximum d'angles interprétatifs et décrire toute la richesse de chaque objet-chanson. Bref, il serait louable de faire l'analyse en profondeur de plusieurs chansons et de jumeler cette méthode avec des examens ciblés de caractéristiques précises d'une série d'autres, en complémentarité avec une approche statistique globale. Ces méthodes mises en commun permettraient de présenter un portrait cohérent du répertoire chansonnier. Nonobstant, l'étude de cas sur *La Manikoutai* couplée à une analyse statistique représente à titre exploratoire une démarche éclairante.

Enfin au chapitre 4, j'approche nos objets par un modèle socioculturel qui les place dans un nouveau rapport. Je m'intéresse aux points communs les plus centraux entre les individus qui portent le mouvement chansonnier par leurs pratiques et leur discours et la chanson poétique en elle-même. Il est, dans ce cas, peu important d'identifier des frontières fixes au mouvement chansonnier, mais primordial d'établir sa relative homogénéité. En abrégé, il ne s'agit pas de trouver ce qu'est ultimement la chanson poétique, ni de faire l'inventaire de tous les sens que ce terme a pu prendre pour les acteurs, mais d'identifier un phénomène qui a pour effet de pousser la chanson des années soixante à être distinguée comme une « chanson poétique ».

1.5.2 La tension tradition-modernité

Nous avons vu dans la section historique, comment la question de la transformation sociale était importante pour le Québec et pour l'analyse tant de la place de la tradition orale que de celle du mouvement chansonnier. Je n'ai pas, dans ce cadre, misé sur un point précis qui correspondrait à un passage à la société moderne, une démarche qui trop souvent mine le développement de la recherche. On assiste généralement, dans ce cadre, à un déplacement du regard historique d'un aspect à un autre, plutôt qu'à de réels débats. Par exemple, pour la majorité des auteurs, Madame Bolduc est associée à une société traditionnelle. Pourtant sa diffusion est largement soutenue par une industrie culturelle, issue de la transformation de la société. De même, son répertoire est hybride, il crée du nouveau en mixant musique traditionnelle d'origine

écossaise et irlandaise avec de la chanson, ce qui fait dire à Roger Chamberland que « La Bolduc, marque le passage de la tradition orale à la modernité de la chanson »⁷¹. Mais cette dénomination ne nous avance guère puisque, en fait, Madame Bolduc prolonge la tradition sur certains points et s'en distance sur d'autres, selon le point de vue sous lequel on se place. En prenant parti dans un débat qui cherche à définir l'appartenance d'un phénomène à des catégories, on ne contribue en fait qu'à générer des faux problèmes ou à engendrer des dialogues de sourds.

Quant à la notion de « modernité », elle est parfois employée dans le sens d'un synonyme de « modernisation ». Par contre, une notion supplémentaire lui est souvent associée qui se trouve bien résumée chez Todorov :

...depuis la Renaissance et plus encore depuis la fin du XVIII^e siècle, s'est créé en Europe un type de société [...] qui a cessé de valoriser inconditionnellement les traditions et le passé, qui en a arraché l'âge d'or [...] pour l'installer dans l'avenir; qui a rétrogradé la mémoire au profit d'autres facultés⁷².

S'il y a beaucoup d'éléments dans cette définition, j'en retiens un d'intérêt pour ce mémoire. La modernité correspond à un changement dans le rapport au temps qui est en quelque sorte du domaine du symbolique. Mais il ne s'agit absolument pas d'un arrêt de la tradition, une société ne pourrait exister sans la transmission d'un bagage commun, il n'y a donc jamais de coupure complète avec le passé, mais seulement sur des aspects. D'un autre côté, les études anthropologiques montrent clairement comment une culture, même si elle prétend que les choses sont comme telles depuis le début des temps, en réalité se transforme. La conception d'une culture traditionnelle figée dans le temps ne résiste pas à l'analyse des faits.

Ainsi, il y a deux volets dans la transformation sociale qui s'opère au Québec, les changements structuraux les plus divers qui sont sur certains aspects en continuité et sur d'autres en changement et une réponse au niveau des discours et des représentations. Cette réponse a elle-même une influence sur les pratiques en prenant différentes formes allant d'un appui aux changements à une résistance. Dans ce processus, le recours au

⁷¹ Roger Chamberland, « De la chanson à la musique populaire », dans, *Traité de la culture*, Denise Lemieux et al., Éditions de IQRC ; Presses de l'Université Laval, 2002, p. 699.

⁷² Todorov, *Les abus de la mémoire*, p. 17.

passé est inévitable, on va soit affirmer le prolonger soit prétendre en modifier les bases en se référant au présent ou au futur. Mais dans les faits il y aura toujours une part de changement et de continuité qui pourra être de lente à radicale.

Bref, (1) cette tension entre ce qu'on a appelé « moderne » et « traditionnel » est le résultat de facteurs de changement qu'ils soient externes ou internes. (2) Ces modifications majeures, qu'elles soient liées à une colonisation, à un changement dans le mode de production, à un changement dans le mode de légitimation politique ou autres, ont des effets sociaux et modifient irrémédiablement les cultures et les idéologies. (3) Ces changements entraînent aussi presque obligatoirement une prise de position symbolique à propos de la place qui doit être accordée aux traditions ou au passé. (4) Mais il existe une infinité de façons de redéfinir un rapport au passé qui peut aller du rejet en bloc de la tradition à une valorisation extrême. On peut penser que la Révolution française donne place à un rejet des traditions moins extrême que la Révolution maoïste en Chine, laquelle impose radicalement le rejet de cette tradition. Il est donc plus fructueux d'analyser les différents phénomènes en eux-mêmes et de tenter de comprendre la subtilité des rapports qui s'établissent entre un changement concret et les réponses symboliques qui lui sont associées que de tenter de défendre l'appartenance d'un phénomène à la modernité ou à la tradition.

De même, la société n'est pas un tout indivisible, du moins, pas sur le plan de l'analyse. Il faut pour comprendre les phénomènes sous-jacents découper différents sous-champs à l'intérieur du politique, de l'économique, du culturel et du social de manière plus ou moins détaillée dépendant des besoins de notre période historique et socioculturelle (par exemple pour le culturel : théâtre, littérature, chanson poétique, yé-yé). Les rapports symboliques et les rapports au passé des différents champs ne sont pas nécessairement les mêmes. Il est donc logique d'examiner d'abord ces champs individuellement et ensuite de voir les liens entre eux. Il s'agit d'une précaution méthodologique, ce qui n'empêche pas que les causes puissent être les mêmes dans différents champs. De même, un sous-champ précis comme l'art ou la musique, peut

subir ses propres transformations ou réagir d'une manière inattendue à un changement social global.

En somme, l'analyse du rapport au passé et par le fait même, au présent et au futur est primordiale pour comprendre les liens entre la tradition orale et le mouvement chansonnier. Dans ce cadre, le rapport au passé des chansonniers n'a pas à être le même en regard du rapport symbolique entretenu avec le champ de la chanson et celui de l'art que celui qu'il affiche face au changement social au sens large.

1.5.3 La notion d'idéologie

La notion d'idéologie a un historique complexe dont je ne discuterai pas dans le cadre de ce mémoire. Je prendrai appui simplement sur un court texte de Marcel Rioux, publié en 1959, qui s'intitule : *Note sur la notion d'idéologie*⁷³.

Rioux y identifie ce qui pour lui est une différence majeure entre deux conceptions de l'idéologie, une présente chez certains anthropologues et l'autre courante chez les sociologues. Pour les premiers, l'idéologie serait ce qui permet d'expliquer le fonctionnement du monde, de l'univers et de la société donc l'équivalent de la notion de vision du monde. Elle serait partie prenante de la culture globale alors que pour la plupart des sociologues l'idéologie serait associée à la structure sociale. Mais Rioux argue qu'il y a des phénomènes idéologiques, dans le sens sociologique du terme, même en absence de classe sociale⁷⁴. Pour lui :

Toute culture globale est idéologique au sens restreint du terme parce qu'elle présente deux des caractéristiques principales qu'on associe à l'idée d'idéologie : aliénation et rationalisation. Toute culture est essentiellement sélective, c'est-à-dire qu'elle ne choisit de la réalité que ce qui est compatible avec son système de valeurs, ou mieux elle interprète la réalité selon ses catégories explicites et implicites; chaque culture ne donne de la réalité qu'une image fragmentaire et c'est en cela qu'on peut dire qu'elle représente au départ une aliénation. D'autre part, pour se maintenir en équilibre chaque culture rationalise ses choix pour mieux les justifier; comme dans toute rationalisation, chaque culture, pour défendre sa vision du monde, qui est toujours fragmentaire et particularisée, mêle les éléments de réalité et de valeur⁷⁵.

⁷³ Marcel Rioux. « Note sur la notion d'idéologie », *Anthropologica*, n.s., vol. 1, n° 1-2, 1959, p. 136-139.

⁷⁴ Voir pour l'ensemble du paragraphe : *Idid.*, p. 136-137.

⁷⁵ *Idid.*, p. 138.

C'est une opération qui, selon Rioux, est associée à la notion de « l'autre », entendons l'altérité. C'est-à-dire que, dans ce cadre, l'idéologie a pour fonction de différencier une culture (ou une société) des autres cultures qui l'entourent, c'est ce qu'il qualifie d' « idéologie globale ». De la même manière, l'idéologie liée à la structure sociale oppose une classe à une autre et justifie leur position respective, c'est ce que Rioux appelle l' « idéologie restreinte »⁷⁶.

Reste que la limite qui sépare une culture ou une société d'une autre ou une classe d'une autre est aussi sujette à interprétation. Comme je l'argue précédemment une société ou une culture n'est pas un tout indivisible⁷⁷. Si bien que si les notions d'idéologie globale et restreinte de Rioux sont à mon sens opératoires, des systèmes d'idées associés à des groupements plus petits et qui ont sensiblement la même fonction sont aussi définissables. De même, on peut, en même temps, appartenir à plusieurs cultures ou faire partie d'une classe sociale et d'une classe d'âge ou de différents groupes.

Une autre différence identifiée par Rioux entre la conception anthropologique et sociologique de l'idéologie se place au niveau de la méthode d'analyse. Les anthropologues traiteraient l'idéologie comme un système d'idées dont le chercheur aurait pour objectif de faire la description objective, sans pour autant se questionner sur la véracité scientifique ou existentielle de la proposition. À l'inverse, la façon la plus répandue de traiter l'idéologie en sociologie serait de la considérer comme un ensemble d'idées erronées, comme une représentation illusoire, une fausse conception du monde. C'est un thème fortement lié au développement de la sociologie de la connaissance où l'idéologie se présente comme « ...un système de croyances qui se donne comme un système de vérités empiriques alors qu'en réalité il ne s'agit que des jugements de valeur d'une classe qui défend ainsi, consciemment ou inconsciemment, ses intérêts de classe⁷⁸. » Je ne cherche pas ici à établir si ces visions correspondent ou non aux visions dominantes en sociologie ou en anthropologie. À ce titre, Rioux qui écrit en 1959 a lui-

⁷⁶ Voir pour l'ensemble du paragraphe : *ibid.*, p. 138-139.

⁷⁷ Voir, p. 31-32.

⁷⁸ Voir pour l'ensemble du paragraphe jusqu'à cette note et pour la citation : *Ibid*, p. 137-138.

même une approche hybride, étant à la fois anthropologue et sociologue. Cependant, c'est précisément à cheval entre ces deux visions que se situe l'angle d'approche qui sera utilisé, dans le cadre de ce mémoire, en ce qui concerne les idéologies.

C'est qu'en fait, rien n'empêche de considérer qu'une proposition idéologique soit autant un jugement de valeur qui obstrue potentiellement une autre vision de la réalité qu'une proposition prise pour vraie par les acteurs qui participent à la définition d'une culture, d'une classe ou d'un groupe. Tout dépend de l'objet à analyser et de l'objectif de l'analyse. En d'autres mots, autant il est nécessaire de comprendre l'idéologie ou les idéologies des acteurs du groupe ou de l'ensemble à analyser, autant d'autres niveaux d'idéologies peuvent porter ombrage à notre compréhension et générer de mauvaises interprétations d'un phénomène.

Dans ce sens, une des opérations corollaires à l'analyse des liens entre le mouvement chansonnier et la tradition orale est de tenter de dégager le mieux possible ce qui pourrait correspondre à une idéologie chansonnrière à travers les méandres de l'ensemble des idéologies en présence.

1.6 Sources de données

Il s'agit pour ce mémoire avant tout d'une démarche exploratoire qui vise non pas la preuve, mais la constitution d'hypothèses. Ainsi, comme ligne directrice principale, je tente de mettre à contribution le plus de données possible pour repenser la question des liens entre la tradition orale et le mouvement chansonnier.

Je prends appui, en premier lieu, sur une connaissance approfondie de la littérature sur la chanson québécoise, qui comprend documents d'historiographie, biographies, témoignages, travaux de recherche et réflexions théoriques. J'ai inclus dans la biographie uniquement les ouvrages cités ou desquels je tire des références précises, il me semble inutile de présenter la liste complète des documents consultés. En plus, ma réflexion au sujet du mouvement chansonnier s'est grandement approfondie par une somme importante de données d'archives. Ces données au départ étaient destinées à la

constitution d'un travail de recherche sur les boîtes à chansons du Québec, lequel est resté en suspens. Il a tout de même permis de dépouiller des journaux pour douze villes : Montréal *Le Petit Journal* (1955-1966), *Le Devoir* (1959-1966), Québec *Le Soleil* (1960-1966), Ottawa *Le Droit* (1960-1964), Terrebonne *Le Courrier* (1960-1968), *La Revue* (1959-1965), Saint-Jean-sur-le-Richelieu *Le Richelieu* (1960-1966), Granby *La voix de l'est* (1960-1966), Saint-Jérôme *L'Écho du Nord* (1959-1967), Joliette *L'Étoile du Nord* (1960-1963), *Joliette-Journal* (1963-1966), Trois-Rivières *Le Nouvelliste* (1960-1966), Val-d'Or *L'Écho-Abittibien* (1960-1968), Chicoutimi *Le Progrès* (1960-1966), Rimouski *L'Écho du Bas Saint-Laurent* (1960-1968), s'ajoute quelques journaux étudiants : Université de Montréal *Le Quartier latin* (1954-1966), Collège Jean-de-Brébeuf *Le Brébeuf* (1952-1969), Collège Sainte-Marie Sainte-Croix *Le Trait-d'Union* (1958-1965), Collège Saint-Paul *Le Témoignage* (1963-1965), Scolasticat central de Montréal *Fraternité Nouvelle* (1965-1967), Séminaire de Joliette *L'estudiant : organe du Séminaire de Joliette* (1959-1962). S'ajoutent aux journaux, les archives visuelles et sonores de Radio-Canada de 1955 à 1975, de même que de nombreuses discussions avec des gens qui ont vécu l'époque des boîtes à chansons et une entrevue en profondeur avec Maurice Vézina, l'un des fondateurs de *La Crémaillère* de Terrebonne.

Ces données ne sont pas à considérer comme fondant une analyse empirique précise, ce qu'aurait été l'étude sur les boîtes à chanson. Par contre, il est clair qu'elles me permettent d'avoir une vue très large des phénomènes liés aux chansonniers. Dans le cadre de ce mémoire, j'utilise ces archives comme un support qui me permet de construire des hypothèses. Cette exploration est aussi enrichie par le *corpus* d'enregistrements sonores analysés au chapitre deux et l'examen détaillé de *La Manikoutai* de Gilles Vigneault. Il ne faut malgré tout à aucun moment confondre cette méthode exploratoire avec une démarche de vérification qui nécessiterait de dépouiller à nouveau les archives de journaux ou une portion de ces archives en fonction de cette nouvelle question de recherche et de s'y référer de manière beaucoup plus rigoureuse.

1.7 Terminologie

D'abord, il est à noter qu'il s'agit dans cette section de préciser le sens des termes utilisés dans le cadre du mémoire. Les lecteurs ne trouveront pas dans ces lignes de critiques détaillées de l'éventail des utilisations possibles de chaque terme. De même, l'ensemble de la discussion de nature théorique a été circonscrit à la section *1.5 Cadre théorique et épistémologique* (p. 27-34).

Je présenterai d'abord un certain nombre de termes issus de la terminologie de Jean-Nicolas De Surmont. Dans son article, *Les mutations componentielles de l'objet-chanson*, ce dernier définit un ensemble de termes qui vise l'analyse des zones d'hybridation entre la « tradition orale » (une chanson dont on ne connaît pas l'auteur ou anonyme) et la « chanson signée » (une chanson dont on connaît l'auteur)⁷⁹. De Surmont, présente d'abord ces transformations comme un ensemble de processus, je me limiterai à ceux qui sont utiles pour ce mémoire. La folklorisation est liée à l'incorporation de composantes textuelles ou musicales issues de la tradition orale dans une chanson signée qu'on peut alors qualifier de *chanson signée folklorisée*. J'abrège l'expression dans ce mémoire en indiquant « chanson folklorisée », le caractère *signé* étant sous-entendu, il en sera de même pour les dénominations suivantes. L'oralisation est le processus par lequel une chanson signée est transmise oralement ce qui mène à sa transformation et à l'oubli graduel de son auteur, donc une *chanson signée oralisée*. Quant à l'expression *chanson de tradition orale littérisée*, elle correspond *grosso modo* à la fixation permanente d'une pièce anonyme par l'écrit ou par l'enregistrement⁸⁰. Du moins, c'est le sens que prendra dans ce texte, « chanson littérisée » que j'utilise pour caractériser une pièce comme *Des mitaines pas d'pouces*, reprise, modifiée et signée par Ovila Légaré, malgré son origine anonyme.

Dans un deuxième temps, dans ce mémoire plutôt que « chanson populaire » ou « folklore » j'utilise l'expression chanson de tradition orale pour désigner un ensemble de pièces véhiculé de génération en génération par le bouche à oreille. Reste qu'une

⁷⁹ De Surmont, Jean-Nicolas, « Les mutations componentielles de l'objet-chanson », *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, n° 24-1, 2003, p. 79-101.

⁸⁰ Voir pour l'ensemble du paragraphe : *Ibid.*, p. 83-93.

confusion persiste entre tradition orale vue comme une production culturelle ou comme un processus. Je qualifierai le processus par le terme « transmission orale ». L'expression « tradition orale » sera réservée aux productions culturelles issues de ce processus, du moins, celles qui ont été répertoriées par le travail de mise en conservation des chercheurs. Pour les besoins de l'étude, disons qu'elles correspondent à un *corpus* de chansons identifiables et identifiées qui se matérialise dans le *Catalogue de la chanson folklorique française*⁸¹, par les différents contes oraux répertoriés et par les références à différentes danses ou musiques réputées de tradition orale.

Il est certes vrai que « tradition orale » ne couvre pas la chanson traditionnelle signée et que dans ce sens, elle représente une zone grise non couverte par ce mémoire. Reste que l'objectif, dans ce cadre, est de débrouiller deux pôles idéologiques qui marquent la mémoire, soit la tradition orale et mouvement chansonnier, donc cette lacune est en partie justifiée.

Quant au terme « folklore », il se réfère aux productions traditionnelles d'un peuple, il est donc des plus ambigu, c'est pourquoi j'en restreins l'utilisation. Malgré tout, comme j'analyse des discours et des pratiques, je dois par moments y faire référence, puisqu'il est utilisé, par les commentateurs et les chercheurs. Les guillemets indiquent dans ces cas qu'il s'agit d'utilisations contextuelles du terme « folklore ». J'utiliserai aussi les guillemets pour identifier d'autres termes équivoques comme « populaire », « néo-folklore » dont je présente les caractéristiques dans les paragraphes suivants.

Le terme « folkloriste » est utilisé pour désigner les spécialistes du champ de la « tradition orale », mot qui malgré la redéfinition des termes leur est resté accolé. Je l'utiliserai à titre de « raccourci sémantique », sans les guillemets. Mais dans les textes des années soixante et parfois dans la littérature, les interprètes de « tradition orale » tant du type de Jacques Labrecque que de Raoul Roy sont qualifiés pareillement de

⁸¹ Laforte, Conrad. *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, vol. 1-6, Québec, Presses de l'Université Laval, 1977-1987.

« folkloristes ». Pour éviter la confusion, je qualifie par défaut, ce deuxième ensemble d'individus, d'« interprètes de tradition orale » et je précise certaines de leurs caractéristiques individuelles aux besoins.

En ce qui concerne le terme populaire, il a référé d'abord au peuple en opposition aux nobles. Ensuite, comme je l'ai expliqué plus haut, il a pris, dans le cadre de l'idéologie de conservation, le sens de milieu rural versus urbain. Enfin, avec l'avènement de la société de consommation et plus particulièrement avec l'apparition du disque 78 tours, puis 45 et 33 tours, le terme « populaire » a pris le sens de diffusion de masse ou d'objet à large diffusion. Le terme est donc des plus polysémique. J'utilise dans cet ouvrage en général le terme « populaire » pour me référer à des discours précis. Il n'est donc pas nécessaire d'établir une terminologie précise pour départager les différents sens du terme. Je précise simplement, au besoin, ces particularités entre parenthèses.

Le terme chanson « néo-folklore » cumule, à la fois, le défaut de l'expression « folklore », mais en plus, il génère un niveau supplémentaire d'ambiguïté, en proposant l'idée d'un nouveau style musical qui prolonge la tradition ou la culture du peuple. Il suggère du même coup un certain rapport symbolique, le fait d'être une représentation culturelle qui appartient au peuple ou s'adresse au peuple, ce qui peut être particulièrement paradoxal lorsque le groupe qui se réclame du peuple est une jeune élite étudiante comme dans le courant *folksong* américain. J'utilise le mot « néo-folklore », à quelques reprises, pour me référer à cette idée d'un courant qui lie à la fois la nouveauté au prolongement du folklore. Il correspond à la vision de certains auteurs comme Pierre Guimond et Bruno Roy. Reste que je privilégie, pour l'ensemble du texte, l'expression « chanson folklorisée », un concept plus pratique qui ne suppose pas de relation symbolique particulière entre les éléments intégrés et les différents *corpus* de chanson signée de référence.

Chapitre 2

La tradition orale et les chansonniers des années soixante au Québec : une continuité imaginée

L'une des extensions importantes de l'œuvre de Conrad Laforte est l'étude de la présence de références de chansons de tradition orale dans les *corpus* littéraires du XIX^e siècle⁸². C'est dans cette perspective que s'inscrit cet article sur les rapports entre la tradition orale locale (chanson, musique, conte) et le *corpus* de chansons signées des chansonniers des années soixante au Québec. Je cherche aussi à souligner comment l'introduction d'une approche systématique, à l'image de celle utilisée par Conrad Laforte, est apte à faire grandement avancer l'état des connaissances sur la chanson signée du Québec.

2.1 Problématique

2.1.1 Définition des termes

Je m'attarde à un phénomène circonscrit géographiquement et historiquement, soit le « mouvement chansonnier » des années soixante au Québec. Le mot « chansonnier » a eu une évolution et des ramifications complexes⁸³. Mais en ce qui concerne le Québec des années soixante, la plupart des auteurs définissent les chansonniers comme des auteurs-compositeurs-interprètes⁸⁴. On constate que dans les faits, tous les auteurs-compositeurs ne sont pas admis dans cette catégorie. Le répertoire chansonnier des années soixante répond plutôt à une esthétique qui exclut les auteurs de chansons country, yé-yé et autres⁸⁵. Il s'agit d'une chanson dont la littérarité du texte se

⁸² C'est l'approche utilisée par l'auteur dans : Conrad Laforte, *La chanson folklorique et les écrivains du XIXe siècle (en France et au Québec)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1973.

⁸³ Pour une description complète des différentes acceptions du terme dans la francophonie de même que de leur origine, voir : Jean-Nicolas De Surmont, « Chansonnier / Song book; Political singer », Dictionnaire International des Termes Littéraires, DITL, (page consultée le 10 mars 2009), en ligne : <http://www.ditl.info/arttest/art128.php>.

⁸⁴ Robert Léger, *La Chanson québécoise en question*, Québec Amérique, Montréal, 2003, p. 45; Robert Giroux et al., *Le guide de la chanson québécoise*, Triptyque, Montréal, 1996, p. 52; Lionel Meney, *Dictionnaire québécois-français*, Guérin, Montréal, 1999.

⁸⁵ De Surmont, « Chansonnier / Song book »

rapproche de la poésie écrite⁸⁶; une *chanson signée à texte* selon le vocabulaire de Jean-Nicolas De Surmont⁸⁷. Le terme précise l'espace circonscrit par les expressions : « chanson à texte », « chanson poétique⁸⁸ ». Une distinction supplémentaire est nécessaire pour mon propos. Il y a des chansons qui sont plus axées sur la forme (à savoir : l'esthétique, l'ornementation, le décor) d'autres, davantage sur le message. J'utiliserai, à défaut d'un meilleur terme, « chanson poétique » pour parler des pièces des chansonniers en lui donnant le sens précis de *chanson signée à texte axée sur la forme*.

Le terme « mouvement » quant à lui, définit une période. Je considère que 1959 marque la transposition de la présence chansonniers en un « mouvement chansonnier⁸⁹ ». Pour la fin du mouvement, je prends pour référence 1969, date qui correspond plus ou moins au morcellement de l'esthétique chansonniers⁹⁰. Enfin, le mouvement chansonnier est soutenu par le « milieu chansonnier » qui comprend les chansonniers proprement dits, leurs interprètes, mais aussi le « public des chansonniers ». Dans les années soixante, le public privilégié est composé des jeunes étudiants de 15 à 25 ans qui fréquentent les collèges et les universités⁹¹. Je considère que les boîtes à chansons et les salles de spectacles des collèges et des universités qui rassemblent le public et les interprètes du mouvement chansonnier sont la base du « milieu chansonnier ».

⁸⁶ Il est intéressant de constater à quel point la fin du Moyen Âge est caractérisée par un passage de la prédominance de l'oralité à la domination progressive de l'écrit comme le démontre Paul Zumthor, dans : *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987. Sans pousser trop loin la comparaison, les chansonniers procèdent à l'inverse en s'inspirant beaucoup de la poésie écrite pour générer une poésie vocale.

⁸⁷ Jean-Nicolas De Surmont, *Poésie vocale et chanson : Quelques jalons pour l'étude des objets-chansons*, manuscrit inédit, p. 90, 258, 279.

⁸⁸ Jean-Nicolas De Surmont nous dresse une liste des différentes désignations qui ont été utilisées, voir : *Poésie vocale et chanson*, p. 31-32, 229. Voir aussi pour « chanson poétique » : René Pourpart, *Aspects de la chanson poétique, des lectures de Georges Brassens, Guy Béart Jacques Brel et François Béranger*, Paris, Didier Érudition, [et] Mons [Belgique], Centre International de Phonétique Appliquée, 1988; Jean Rousselot, « chanson poétique », *Dictionnaire de la poésie française contemporaine*, Paris, Larousse, 1968.

⁸⁹ Voir 1.3.3 *Mouvement chansonnier et boîtes à chansons*, p. 18-19.

⁹⁰ Voir 1.3.3 *Mouvement chansonnier et boîtes à chansons*, p. 22-23.

⁹¹ Daniel Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, Stanké, Montréal, 1996, p. 46, 149, 123; Léger, *La Chanson québécoise*, p. 53-55.

L'objet plus spécifique de cette recherche se dessine autour du concept de « chanson folklorisée ». Dans la terminologie de Jean-Nicolas De Surmont, l'expression chanson signée folklorisée est employée « lorsqu'un texte de chanson signée incorpore en partie ou en totalité un composant textuel ou musical de la tradition orale⁹² ». Dans le cas précis de ce chapitre, la « chanson folklorisée » est une « chanson poétique » qui intègre des éléments de chansons, de contes ou de musiques de tradition orale pour produire des effets esthétiques, poétiques ou stylistiques.

2.1.2 Champ d'études : la chanson signée des années soixante

C'est dans les années soixante et soixante-dix que se formalise une tradition de recherche sur la chanson québécoise signée. On constate à cette époque une importante proximité entre les auteurs qui écrivent sur la chanson et les chansonniers, lesquels font partie d'une même génération et d'un même milieu social. Il en résulte une surévaluation de la place historique du mouvement chansonnier. Au cours des années quatre-vingt-dix et deux mille, une série d'études est publiée ayant pour dessein de couvrir les sphères musicales ignorées ou mal représentées comme le yé-yé et le country⁹³. Durant la même période, d'autres études s'attardent à déconstruire le discours idéologique entourant la conception des journalistes et des chercheurs qui ont écrit sur le mouvement chansonnier⁹⁴. De ce fait, une certaine maturation du champ de recherche permet aujourd'hui de repenser l'histoire des chansonniers. Dans cet esprit, une analyse de la présence de la tradition orale dans le domaine de la chanson signée des années soixante permet de revisiter une problématique omniprésente dans la littérature, sans être toujours explicitée : celle des zones de rupture et de continuité entre le mouvement chansonnier et la tradition orale.

⁹² De Surmont, *Poésie vocale et chanson*, p. 151.

⁹³ Richard Baillargeon et Chistian Côté, *Destination Ragou : Une histoire de la musique populaire au Québec*, Triptyque, Montréal, 1991; Jaques Julien, « Essai de typologie de la chanson populaire », dans Robert Giroux, *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 75-91; Bruno Roy, « La chanson au Québec : un discours élitiste pour une pratique populaire! (1950-1975) », dans Robert Giroux, *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 115-138.

⁹⁴ Caroline Durand, *Chanson québécoise et redéfinition identitaire 1960-1980*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2004, p. 1-2, 13, 106-110; Line Grenier, « Je me souviens...en chansons : articulation de la citoyenneté culturelle identitaire dans le champ musical populaire du Québec », *Sociologie et Société*, vol. 29, n° 2, 1997, p. 31-47.

2.1.3 L'état de la question

Dans la littérature, les propositions sur les liens entre les chansonniers et la tradition orale sont fréquentes, mais très peu d'auteurs traitent le thème en profondeur. On souligne que le public des chansonniers, associé aux milieux étudiants, est en rupture avec la culture et les idées des générations précédentes⁹⁵. On note l'importance de l'influence de la chanson et de la poésie françaises. Mais les études les plus développées, au sujet du rapport entre la tradition orale et les chansonniers, vont établir des liens de continuité entre deux termes. Pierre Guimond soutient l'existence d'une « culture *folk*⁹⁶ » qui, selon lui, est présente autant en France qu'au Québec et aux États-Unis. Son argumentaire se base en partie sur l'esthétique générale des chansons, mais surtout sur le mode de diffusion de cette dernière qui serait extérieure aux schèmes de l'industrie musicale⁹⁷. Dans son ouvrage de 1977, Bruno Roy identifie plusieurs liens de continuité entre la musique et la chanson de tradition orale versus les pièces des chansonniers. D'une part, il s'appuie sur les travaux rigoureux de Conrad Laforte pour attribuer à certaines chansons de tradition orale des origines médiévales ou paneuropéennes⁹⁸. De l'autre, il établit des comparatifs évasifs entre des traits présents dans les chansons de Gilles Vigneault et Félix Leclerc et l'art médiéval⁹⁹. De plus, à propos de Robert Charlebois, Bruno Roy déclare : « n'a-t-il pas fait sur son deuxième disque *La légende des corbeaux*, laquelle chanson rappelait inévitablement un folklore troubadour du Moyen Âge¹⁰⁰ ». L'affirmation n'a pas de fondement scientifique. Ensuite, Roy argue que les chansonniers participent de l'« esprit folklorique¹⁰¹ » : selon lui, ces derniers s'inspirent de racines anciennes et les chansons reflètent l'état d'âme

⁹⁵ Léger, *La Chanson québécoise*, p. 42-43; Giroux et al., *Le guide de la chanson*, p. 51-52.

⁹⁶ Le concept est tiré des travaux de Marcel Rioux. Ce dernier emprunte les termes *folk-culture* et *folk-société* à la typologie des sociétés de Robert Redfield, voir : Marcel Rioux, « Sur le développement socio-culturel du Canada Français », *Contributions à l'étude des sciences de l'homme*, Centre de recherches en relations humaines, vol. 4, 1959, p. 147-148. Il est à noter que Guimond transpose ces concepts anthropologiques à l'étude de la musique. Une association est suggérée, du même coup, par Guimond avec le courant musical américain qualifié de *folksong*, qui n'a rien à voir avec la conception de Rioux.

⁹⁷ Pierre Guimond, *La chanson comme phénomène socio-culturel : Analyse de ses divers aspects*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1968, p. 125, 136, 172-173, 218-219.

⁹⁸ Bruno Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, Leméac, Ottawa, 1977, p. 127-140.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 16-17.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰¹ Il emprunte le terme à Jacques Vassal, voir : B. Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, p. 135-140; Jacques Vassal, *Folksong : Une histoire de la musique populaire aux États-Unis*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 13-14.

des Québécois. Globalement, Roy pousse plus loin une vision déjà présente chez Pierre Guimond, en focalisant sur la dimension politique de la chanson au Québec¹⁰². La thèse suivante sous-tend ses propos : la chanson des années soixante est le reflet d'une « conscience identitaire », elle-même le prélude à une chanson engagée dans le combat pour la libération du Québec qui se concrétise dans les années soixante-dix¹⁰³. D'abord, la vision politique de l'auteur est fragilisée par des lacunes méthodologiques. Chaque argument est appuyé par des exemples tirés de textes précis, mais l'auteur n'indique jamais la fréquence des différents types de chansons ou de références par rapport au *corpus* général. De ce fait, il est impossible pour le chercheur d'évaluer l'espace réel qu'occuperait la chanson folklorisée. De même, la conception de Bruno Roy est colorée par des considérations idéologiques, liées à son parti pris nationaliste.

Je chercherai, dans ce texte, à réévaluer l'espace occupé par la « chanson folklorisée » au Québec dans les années soixante. Considérant la chanson comme une poésie vocale j'analyserai les versions enregistrées sur disques : les textes et l'accompagnement musical. Je ne traiterai pas les données sous l'angle politique. L'essentiel de mon analyse s'appuiera sur une base empirique et statistique de la présence de bribes de chansons, de musiques et de contes¹⁰⁴ de tradition orale dans le *corpus* spécifique des chansonniers des années soixante. Je ne présente pas de données sur les années soixante-dix parce qu'à mon avis, elles ne posent pas les mêmes problèmes au regard de l'historiographie. Contrairement aux années soixante, il y a un mouvement clair de revalorisation de la tradition orale dans les années soixante-dix.

2.1.4 Méthodologie

J'ai dégagé de l'ensemble de la production de musique enregistrée des années soixante, un *corpus*¹⁰⁵ de chansons autour de critères précis. (1) Des airs qui

¹⁰² Guimond, *La chanson comme phénomène socio-culturel*, p. 205-211. B. Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, p. 75-94.

¹⁰³ B. Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, p. 9-11, 75-77; *Idem*, *Pouvoir chanter*, p. 7-12.

¹⁰⁴ Il est à noter que si j'ai voulu intégrer le conte à cette étude, je n'ai retrouvé, de manière effective, sauf erreur, que cinq références à des récits oraux locaux.

¹⁰⁵ Mes remerciements vont à Michel Godin et à l'équipe de la section Musique et Film de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, sans le support desquels je n'aurais pu réunir l'ensemble des disques des chansonniers québécois des années soixante.

correspondent à la définition du « mouvement chansonnier » (voir, p. 39-40). (2) Des chansons dont la première parution a eu lieu entre 1959 et la fin de 1969. (3) Des pièces dont l'auteur a vécu son enfance au Québec ou dans la francophonie canadienne et dont l'interprète s'est produit principalement sur le territoire du Québec dans les années soixante. Il est à noter que trois auteurs-compositeurs d'origine française ont fait leur carrière au Québec et sont des interprètes admis du mouvement chansonnier : Michel Conte, Jean-Guy Desrochers et Louis Perret. Leur contribution doit être reconnue, par contre, ils ne peuvent faire partie de ce *corpus* qui cherche à tester les liens entre la chanson signée locale et l'intégration d'éléments transmis oralement au Québec. (4) Enfin, j'ai classé les interprètes de chansons dans des sous-catégories : auteurs-compositeurs ou interprètes en marge, auteurs-compositeurs ou interprètes au centre ou auteurs-compositeurs ou interprètes exclus du mouvement chansonnier. Les artistes considérés au centre et en marge forment le mouvement chansonnier dans son ensemble, donc les 1434 chansons analysées. Les interprètes en marge sont Marc Gélinas, André Lejeune, Salomon Plourde, Jacques Michel, Daniel Guérard, Ginette Ravel, Guy Godin et Paul Davis, qui correspondent à environ 14 % de l'ensemble du *corpus*. J'ai calculé les indicateurs statistiques globaux deux fois, avec et sans la marge. Noter que le retrait des artistes en marge ne modifie pas les indicateurs statistiques de façon significative. Quant à la catégorie exclue, elle n'a pas d'existence formelle, il faut surtout noter que des interprètes comme Jacques Labrecque, Florian Labelle et Joseph Lépine, n'étaient pas admis, à l'époque, dans le mouvement chansonnier.

Sur le plan technique, j'ai dépouillé 159 disques¹⁰⁶ qui totalisent 1434 chansons de composition locale que je considérerai comme la somme de la production chansonniers sur disque des années soixante. Il faut considérer ce *corpus* comme relativement exhaustif. Noter que le disque éponyme de Paul Tétreault est absent de la collection nationale et que je ne possède, dans ma collection personnelle, que la pochette du disque. Il comprend deux compositions originales, quatre chansons anonymes et des chansons de Tex Lecor. De ce fait, il est possible que d'autres disques soient absents du

¹⁰⁶ Voir la liste à l'annexe 1, p. ix-xii.

corpus. De même, il y a de nombreuses chansons qui n'ont jamais été enregistrées sur disque et qui de ce fait, ne peuvent être incluses dans cette étude.

Ensuite, j'ai procédé à une écoute minutieuse dans le but de déterminer la présence de citations et de motifs qui font référence à la chanson, la musique ou le conte de tradition orale locale que j'ai classés selon différents critères. Voici les types de catégories : les thématiques des chansons, les catégories du *Catalogue de la chanson folklorique française*, les références directes (contes, chansons, style musicaux ou de danses de tradition orale), les traits généraux des chansons de tradition orale (refrains, répétitions, onomatopées), les traits structuraux (énumération, dialogue, laisse). Notez qu'il n'est pas toujours possible d'identifier avec certitude la présence d'une référence à la tradition orale. Pour combler cette lacune, une marge, correspondant au nombre de références imprécises, a été intégrée dans mes calculs statistiques. Enfin, cette étude ne comprend pas d'analyse musicale détaillée du *corpus*. J'ai pris en compte la présence de motifs mélodiques, d'instrumentations et de traits généraux des styles de musiques issus de la tradition orale reconnaissable à l'audition. Les résultats s'avèrent suffisamment significatifs pour soutenir mon propos.

2.2 Rupture fonctionnelle et structurelle

2.2.1 Chanson de tradition orale versus chanson folklorisée

Plusieurs traits distinguent d'abord la chanson poétique de la chanson de tradition orale et certaines de ces caractéristiques sont partagées par un ensemble de styles musicaux.

Déjà, dans les années vingt, lorsque Conrad Gauthier présente ses Veillées du bon vieux temps au Monument National, la chanson de tradition orale qui y est interprétée n'est plus actualisée dans un contexte traditionnel (travaux, fêtes), mais théâtralisée dans un lieu de spectacles, de loisirs. C'est ce que je qualifie de rupture fonctionnelle. Une deuxième différence réside dans l'attribution d'un auteur aux chansons. À cet égard, il est important de souligner que tout un pan de la chanson signée garde des traits structuraux de la tradition orale. Dans le cas de la musique de la

chansonnière Madame Bolduc, il y a prolongement des structures de la musique instrumentale de tradition orale¹⁰⁷. Ovila Légaré produit quant à lui des pastiches de chansons de tradition orale à caractère comique. Dans *Gorloton glin glon*, il utilise des refrains onomatopéiques et des répétitions dans le même style que les pièces de tradition orale¹⁰⁸. On note aussi la présence des chansons de tradition orale littérisées, par exemple : *Des mitaines pas d'pouces* (O. Légaré)¹⁰⁹ ou *Le Rapide blanc* (O. Thiffault)¹¹⁰. Il n'en demeure pas moins que les chansons fortement folklorisées ou littérisées ont un potentiel élevé d'association avec les pièces de tradition orale. Il arrive même qu'elles subissent le processus d'oralisation. Par exemple, la chanson *Le jour de l'An* de Madame Bolduc.

2.2.2 La « distanciation poétique » une rupture structurelle

Au chapitre un, j'ai tracé les grandes lignes de l'histoire du mouvement chansonnier et de la chanson poétique au Québec¹¹¹. Je préciserai ici seulement certains traits présents au Québec à la fin des années cinquante. Il faut noter que la chanson signée qui y prend forme perpétue différents styles déjà établis : la chanson de charme et d'amour, la chanson axée sur le quotidien¹¹² (*En veillant su l'Perron*), la « chanson poétique » (Félix Leclerc¹¹³, Charles Trenet), la chanson folklorisée et littérisée (La Bolduc et Ovila Légaré), etc. Dans les années soixante, la chanson poétique va prendre le dessus sur les autres types de chansons, mais toutes ces tendances vont perdurer à l'extérieur du mouvement chansonnier ou marginalement à l'intérieur de ce dernier.

¹⁰⁷ David Lonergan, *La Bolduc, la vie de Mary Travers (1894-1941) : biographie*, Bic, Isaac-Dion Gaspé, Musée de la Gaspésie, 1992, p. 17.

¹⁰⁸ Ovila Légaré, *Les chansons d'Ovila Légaré*, Montréal, édition du jour, 1972, p. 23-24.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 15-16.

¹¹⁰ Jean-Nicolas De Surmont, « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec », dans Robert Giroux, *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 38.

¹¹¹ Voir 1.3 *Survole historique du mouvement chansonnier*, p. 16-23.

¹¹² Dans ce cas, il s'agit moins d'un genre reconnu qu'un type de chanson que l'on retrouve empiriquement et qui parle de la vie de tous les jours. À cet égard, *Madame Bolduc* fait partie autant de la catégorie chanson folklorisée que de celle de chanson sur le quotidien.

¹¹³ Les lecteurs s'étonneront peut-être du peu d'espace accordé au cas de Félix Leclerc dans ce présent texte. Il n'y a nul doute que son style et ses chansons des années quarante et cinquante ont fortement influencé les traits généraux du mouvement chansonnier. Par contre, son influence sur la chanson folklorisée est indirecte. Voir les détails en page 52.

La recherche poétique et littéraire qui caractérise les chansonniers définit un troisième niveau de rupture avec la tradition orale. Là où la chanson de tradition orale est stylistiquement simple et use peu de figures de style, la chanson poétique introduit un degré de « distanciation poétique ». C'est-à-dire, qu'un auteur de chansons poétiques utilise la tradition orale comme un outil pour générer des effets et fait le choix d'une série d'éléments pour illustrer son propos, pour orner sa chanson, pour lui donner vie. Par exemple, Jean-Pierre Ferland et Lawrence Lepage associent tous deux des éléments de la tradition orale avec le thème des rapports entre la ville et la campagne, mais le message que leurs textes renvoient est opposé. Ferland affirme son caractère citadin sur des airs de musique instrumentale de tradition orale (reel), dans *Les Fleurs de macadam*. À l'inverse, Lepage, dans *Mon vieux François*, parle de la nostalgie de sa région : une problématique qu'il enrichit de motifs issus de la tradition orale (mélodie, technique de chant et vocabulaire).

Si la « distanciation poétique » distingue les airs des chansonniers des autres styles de chansons de la même époque, il ne définit pas de limites quant aux sources d'inspirations acceptées par le mouvement chansonnier. Ce sont des considérations plus sociologiques qui sont propres à nous renseigner à ce sujet.

2.3 Une rupture générationnelle

2.3.1 Chanson de tradition orale

Un nombre restreint d'interprètes du milieu chansonnier a enregistré des chansons de tradition orale francophone sur disque¹¹⁴. La somme de ces pièces est d'approximativement 90, ce qui équivaut à un rapport d'environ une chanson de tradition orale pour seize chansons signées¹¹⁵. Il ne s'agit pas pour autant de l'ensemble de la chanson de tradition orale enregistrée au Québec durant les années soixante. Mais le diagnostic est sans équivoque : les chanteurs dits de « folklore » des générations précédentes, par exemple, Ovila Légaré ou les groupes comme La Famille Soucy, ne

¹¹⁴ Principalement Raoul Roy, Les Cailloux, Les Quatre-20 et Les Cabestans, mais aussi Les Trois Badours, Pierre Bourdon, Monique Leyrac et Renée Claude.

¹¹⁵ Noter que l'album, *Monique Miville-Deschênes chante Noël* (GS-135), n'a pas été pris en compte, dans ce calcul.

sont pas des interprètes admis du milieu chansonnier. À l'endos du disque des Cailloux, Ovila Légaré nous lègue une dédicace fort instructive : « Les riches mélodies que nous ont léguées nos ancêtres [...] ne semblent pas atteindre notre jeunesse « dans le vent » [...]. Il est réconfortant d'entendre notre folklore rajeuni, interprété avec brio par ces talentueux chanteurs¹¹⁶. » La chanson de tradition orale est reçue favorablement par le « public des chansonniers » parce qu'elle est défendue par des artistes du même milieu qu'eux et que ceux-là coupent avec l'image de leurs aînés. Les « groupes chansonniers » : Les Cailloux, Les Quatre-20, Les Cabestans, utilisent tous un ensemble de guitares et des harmonies vocales qui ne sont pas utilisées par les interprètes traditionnels. Les Cailloux emploient en plus le banjo qui rappelle les *folksinger* américains. Mais si l'influence du mouvement *folk* est présente dans ce cas, on ne peut pas, pour autant, faire une assimilation rapide entre le mouvement chansonnier et le mouvement *folk*. La présence de la tradition orale dans le courant américain est beaucoup plus directe qu'au Québec. Quant à Raoul Roy, il présente une approche intellectualisée de la chanson de tradition orale. Elle se concrétise par l'utilisation qu'il a faite des Archives de folklore, la collecte de chansons sur le terrain et sa collaboration avec Luc Lacourcière¹¹⁷. Ce ne sont là que des exemples qui pourront être complétés et formalisés par des recherches ultérieures.

2.3.2 La tradition orale dans le *corpus* des chansonniers

En terme statistique, de 10 à 12 % de la production chansonnaire comportent des traces de tradition orale. Au regard d'une définition esthétique globale, l'indice est trop peu élevé pour être un trait dominant de la chanson signée des années soixante. Par contre, cette présence est trop importante pour arguer d'un rejet de la tradition orale par les chansonniers, leurs interprètes et leur public. On constate, de plus, que la distribution des références à la tradition orale varie énormément d'un artiste à l'autre, comme l'illustre le tableau de l'annexe 3¹¹⁸. J'en conclus que les artistes peuvent intégrer des

¹¹⁶ Texte à l'endos du disque des Cailloux intitulé : *Ce soir Les Cailloux*, T-70.000 Capitol, 1965.

¹¹⁷ Voir : Raoul Roy, *Le chant de l'alouette*, Québec, Montréal, Presses de l'Université Laval, Éditions Ici Radio-Canada, 1969, p. 5, [à l'endos du recueil].

¹¹⁸ Voir l'annexe 3, p. xiv.

éléments de tradition orale dans leurs chansons sans que cette action n'affecte leur statut d'interprète du mouvement chansonnier.

Au contraire, d'autres interprètes sont exclus de facto de ce groupe : le cas de Jacques Labrecque est éloquent à cet effet. Labrecque se destinait d'abord, dans les années trente, à la chanson lyrique. Dans les années cinquante, il interprète des chansons de tradition orale et s'inspire directement des travaux de Luc Lacourcière, Marius Barbeau et autres¹¹⁹. Plus tard, ces mêmes chercheurs critiqueront la touche théâtrale que Labrecque donne à ses spectacles et son recours aux habits traditionnels (ceinture fléchée, etc.)¹²⁰. En 1958 et 1959, Jacques Labrecque enregistrera trois albums de chansons signées fortement folklorisées. De surcroît, presque la totalité de ses chansons seront composées par des auteurs-compositeurs du mouvement chansonnier¹²¹. Il faut souligner qu'en plus, il lance, de manière effective, les carrières de Tex Lecor et de Lawrence Lepage et participe au balbutiement de celle de Gilles Vigneault. Paradoxalement, le milieu chansonnier lui est fermé, à l'exception de ses propres établissements (*Chez Jacques Labrecque* à Montréal et *Le Centre d'Art* de Saint-Jean-Port-Joli) et du *Hibou* d'Ottawa où le public moitié anglophone, moitié francophone reçoit très favorablement son spectacle¹²². Tout porte à croire que son image est rejetée. Il est probablement trop associé aux spectacles familiaux qu'il donnait dans les salles paroissiales pour que les jeunes s'identifient à lui.

En résumé, au-delà de la rupture sociologique, structurelle et fonctionnelle, il y a un pourcentage de transmission d'éléments de tradition orale dans le *corpus* chansonnier. Il reste à savoir comment se distribuent ces fragments et si cette utilisation a des conséquences sur la définition de l'univers chansonnier global.

¹¹⁹ Il fera un peu de collecte de chansons de tradition orale, comme l'indique la pochette du disque *Jacques Labrecque en France*, (MB.33 London, [1960?]), mais les informations restent imprécises à ce sujet.

¹²⁰ Voir pour cette section du paragraphe : Mathieu Perron, « Jacques Labrecque et la diffusion de la chanson traditionnelle : Quand le répertoire folklorique prend des airs d'opéra », dans *Ethnologues*, vol. 26, n° 2, 2004, p. 82-96.

¹²¹ Nombre de chansons par auteur : Gilles Vigneault 12, Lawrence Lepage 9, Jean-Paul Filion 5, Tex Lecor 1, Marc Gélinas 1. Deux chansons sont de Ovilas Légaré dont *Des mitaines pas d'pouces* chanson littéralisée.

¹²² Edgard Demers, « La vie artistique : Le rideau se lève... », *Le droit*, Ottawa, 6 juin, p. 8.

2.4 Thématique, catégorie et distribution

Deux trames nous permettent de préfigurer les différentes directions que peuvent prendre les utilisations de la tradition orale dans le *corpus* chansonnier : la première se trouve dans la nature des éléments de tradition orale utilisés, la seconde dans les thèmes principaux exploités par les chansonniers.

2.4.1 Tradition orale : multiples formes

Si l'on examine le champ de la tradition orale d'Amérique du Nord francophone, on constate qu'à la base, il ne forme pas un tout unifié. Déjà, différentes catégories de chansons peuvent suggérer différentes utilisations. D'abord, si cette chanson est majoritairement originaire de la France, une partie a été composée en Amérique du Nord : Les chansons de voyageurs, de coureurs de bois et forestiers¹²³. Ensuite, Conrad Laforte nous apprend que la chanson en laisse et une portion des autres catégories ont des racines médiévales¹²⁴. De même, certaines chansons brèves sont si ancrées dans notre vie quotidienne et comme leur nom l'indique, si courtes, qu'elles se transmettent sans qu'on ait conscience qu'il s'agisse de tradition orale. Parmi ces chansons, six des sous-catégories correspondent à l'univers enfantin¹²⁵. Un certain nombre de chansons énumératives et de chansons des autres groupes est aujourd'hui aussi associé à l'enfance. La structure des chansons énumératives peut aussi être employée pour les chansons signées. Les timbres sont exploités pour générer des chansons d'actualité, historiques ou autres. Quant à elle, la musique instrumentale de tradition orale que l'on retrouve au Québec est principalement d'origine écossaise et irlandaise¹²⁶.

2.4.2 Les thématiques chansonniers¹²⁷

Les chansons reliées aux relations hommes-femmes : les rencontres, les amours impossibles, les amourettes, la sexualité, les ruptures, les mariages et autres, sont les

¹²³ Madeleine Béland, *Chansons de voyageurs, coureurs de bois et forestiers*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1982, p. 2-4.

¹²⁴ Conrad Laforte, *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, 2e éd., Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993., p. 19-20, 48-49, 64-65, 69-73.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 107-118.

¹²⁶ Baillargeon et Côté, *Destination Ragou*, p. 17-22.

¹²⁷ Je n'ai commencé à noter les thèmes principaux qu'une fois le tiers du répertoire chansonnier analysé. Les statistiques complètes manquent à ce sujet.

plus courantes dans le répertoire chansonnier. À l'intérieur de cette catégorie, on note, entre autres, l'omniprésence des symboles liés aux fleurs, aux oiseaux, aux saisons qui forment l'une des trames référentielles principales¹²⁸. Jean-Pierre Ferland et Claude Léveillé, pour ne nommer que deux artistes connus, ont exploité abondamment cette thématique. J'ajouterai que tous les albums du *corpus* contiennent des chansons sur l'amour, certains artistes comme Guy Godin n'ont enregistré pratiquement que ce type de chansons¹²⁹.

Le deuxième thème le plus commun est lié aux régions maritimes et le vocabulaire associé est formé de métaphores sur : les bateaux, les goélands, les mouettes, les quais, les galères, les marins, etc. Pierre Calvé est l'artiste le plus représentatif de ce répertoire, bien que ces images maritimes soient présentes chez presque tous les chansonniers. Il est à noter, par ailleurs, que les chansonniers s'autodéfinissent souvent dans leurs chansons¹³⁰. En marge des grands thèmes, d'autres, mitoyens, se dévoilent à propos de la religion, de la tradition, de la société. S'ajoutent des chansons sur la mort, le bonheur, la vie. Notons que tous ces thèmes peuvent s'enchevêtrer.

2.4.3 La distribution des références à la tradition orale

Ces thèmes n'ont pas tous le même potentiel d'association avec les motifs de la tradition orale.

Ce sont les chansons sur le thème de la tradition qui se placent en tête du répertoire avec environ 43 % des références à la tradition orale. J'emploie le terme

¹²⁸ Les fleurs et les oiseaux sont aussi utilisés par les troubadours, mais dans ce cas, les symboles les plus utilisés — l'hirondelle et la marguerite — ne sont pas des symboles dominants ni dans la tradition orale, ni au Moyen Âge. Pour l'utilisation des oiseaux par les troubadours, voir : Odette Cadart-Ricard, « Les thèmes de l'oiseau dans les comparaisons et les dictons chez onze troubadours, de Guillaume IX à Cerveri de Gironne », *Cahier de civilisation médiévale*, vol. 21, n° 1, Janvier-Mars, 1978, p. 224. Par contre, on trouve des références aux hirondelles dans la poésie lyrique du XVIII^e au XX^e siècle. Une étude plus détaillée serait nécessaire pour déterminer dans quelle mesure les symboles utilisés par les chansonniers sont liés à la poésie écrite ou à une inspiration plus directement liée à une observation de la nature.

¹²⁹ Sur deux albums de Guy Godin totalisant 20 titres, 18 correspondent à cette catégorie.

¹³⁰ Voir : Jacques Julien, « Quand la chanson parle d'elle-même » dans Giroux, *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 177-207.

« tradition » pour regrouper les références liées (1) aux activités économiques traditionnelles (chasse, pêche, agriculture, coupe de bois), (2) aux modes de vie des habitants des campagnes et des régions maritimes et (3) aux traits de culture qui leur sont associés (les mentalités, les coutumes). De même, la tradition suppose un rapport au passé qui s'établit différemment en fonction de l'âge ou de la région d'origine des différents chansonniers. Par exemple pour Gilles Vigneault, elle correspond à son enfance à Natashquan, alors que pour d'autres chansonniers, la tradition réfère au mode de vie de leurs aïeux. On peut, dans ce cadre, tenir plusieurs discours face à la tradition : nostalgique, admiratif, critique, etc. On note que les pièces dont le thème est la tradition sont surtout associées avec les musiques instrumentales, auxquelles s'ajoutent les références textuelles aux musiques et aux danses (reel, rigodon, gigue, cotillon). Une portion de ces chansons utilise des thèmes en proximité directe avec les Chansons de voyageurs, coureurs de bois et forestiers¹³¹, par exemple : l'argent vite dépensé au retour du chantier¹³².

Il faut souligner qu'un autre groupe de chansons influencé par le style de Félix Leclerc — principalement de ses chansons des années quarante et cinquante — peut s'imbriquer au groupe précédent. Elles ont la particularité de n'être pas directement rattachées à des éléments de la tradition orale, mais d'employer un langage poétique lié à la nature et à la campagne. Les répertoires de Monique Miville-Deschênes et de Lucien Guignard sont les plus imprégnés de l'influence campagnarde de Leclerc.

Les chansons sur le thème des relations hommes-femmes sont deux fois moins associées avec la tradition orale que les chansons sur celui de tradition avec 19 à 20 % du *corpus*. De même, elles ne correspondent pas de façon claire à des catégories précises de tradition orale. Les seuls éléments récurrents sont des traits généraux associés à plusieurs catégories de chansons : des répétitions et des refrains¹³³ dans le style des

¹³¹ *La Drave* de Félix Leclerc, composée dans les années cinquante, en est un exemple, voir : Félix Leclerc, *Cent chansons*, Montréal, Éditions Fides, 1988, p. 47-51.

¹³² Voir : Madeleine Béland, *Chansons de voyageurs*, p. 119-121.

¹³³ Sur les 29 chansons au sujet des relations hommes-femmes: 11 pièces ont des refrains de type tradition orale et des motifs répétitifs, 2 autres, seulement l'aspect refrains et 5 autres, les répétitions.

chansons de tradition orale. Pour ne donner qu'un exemple : «...fée des lilons, des lilos, des lilas...», dans *La fée* de Lecor.

Le prochain ensemble fait référence à l'univers de l'enfance. La majorité de ces pièces font partie des catégories : chansons brèves et chansons énumératives. En fait, lorsque l'on utilise ces motifs, on cherche surtout à donner une couleur enfantine à ses chansons. Dans plusieurs cas, l'origine traditionnelle des chansons brèves et énumératives est inconnue des auteurs ou n'est pas prise en considération. Au final, ces chansons sont intégrées à des thématiques diverses : les chansons sur les mauvais garçons (*Blouson noir* de Raymond Lévesque), les chansons sur l'enfance et l'âge adulte, des chansons imaginatives (*Si j'étais...* de Marie-Claude Ravel) et quelques chansons socialement engagées. Par exemple, le *Cerf* de Gauthier utilise *Le petit prince*¹³⁴ pour parler de liberté et par extension de libération du Québec.

Plusieurs autres références à la tradition orale ne s'expliquent ni par leur catégorie d'origine, ni par des liens avec des thématiques chansonnières précises. Certains traits ou chansons sont tout simplement des références extrêmement connues du public. Par exemple, Clémence Desrochers provoque un effet comique en introduisant cette ligne « La destinée la rose au bois¹³⁵ » à la suite du mot rose, ce qui provoque l'absurdité. Des extraits de *Trois beaux canards*¹³⁶ se retrouvent dans la chanson La marche du président à caractère contestataire, autant que dans une « chanson à personnage¹³⁷ » *Baillard* de Lawrence Lepage. Dans cet ordre d'idées, les formules onomatopéiques, les pastiches de refrains de chansons traditionnelles ou les répétitions sont fortement utilisés. Ce qu'il faut retenir de cet ensemble, c'est que les utilisations sont disparates et qu'en général, leur sens ne dépasse pas le cadre d'une chanson particulière.

¹³⁴ *Le petit prince*, chanson énumérative (Ca-2) voir: Conrad Laforte, *Catalogue de la chanson folklorique française: IV Chansons énumératives*, Presses de l'Université Laval, 1977-1987, p. 34.

¹³⁵ *La destinée la rose au bois*, chanson en laisse (M-6) Voir: Conrad Laforte, *Catalogue de la chanson folklorique française: I Chansons en laisse*, p. 396-400.

¹³⁶ *Trois beaux canards*, chanson en laisse (B-7) voir: Conrad Laforte, *Catalogue de la chanson folklorique française: I Chansons en laisse*, p. 26-42.

¹³⁷ Il s'agit d'un portrait caricatural d'un personnage qui a des traits typiquement québécois.

2.5 Construire la continuité

2.5.1 Les discours sur la tradition

Le seul bloc thématique clair correspond à l'association entre les discours sur la tradition – tel que définie précédemment (p. 51-52) – et les références à la tradition orale. L'ensemble des chansons sur la thématique de la tradition compte pour environ 5,5 % du *corpus* chansonnier total. Dans 80 % des cas, la présence du thème de la tradition concorde avec la présence de motifs de la tradition orale. Il est donc logique de penser que dans l'imaginaire des chansonniers, la chanson et la musique de tradition orale sont représentatives de la tradition. Malgré tout, ce bloc thématique ne forme qu'un faible pourcentage du *corpus* total des chansonniers des années soixante, environ 4,5 % du *corpus* total. Il faut noter que certains facteurs contribuent à gonfler l'importance de ce répertoire. D'abord, ces chansons ne sont pas distribuées uniformément dans l'ensemble du mouvement chansonnier. Les œuvres de Gilles Vigneault, Lawrence Lepage, Tex Lecor et Lucien Guignard sont celles qui sont le plus empreintes de ce type de chansons sur la tradition. Mais c'est Vigneault qui incarne l'emblème de ce répertoire. Deux passages de chanson font directement référence à cette association : d'abord, une pièce de Robert Charlebois qui dit «...si je vous disais qu'il ne finira pas comme il a commencé par une sorte de Tam ti delam ¹³⁸...» et Suzanne Bouchard « Sur le bord du Cap Diamant était assis le grand Jos Monferrand, il va rester là jusqu'à temps que Vigneault le pousse dans le Saint-Laurent¹³⁹ ». De plus, plusieurs journalistes perçoivent les chansons folklorisées comme de la chanson de tradition orale ou les voient comme un même ensemble. Il y a donc construction d'une sorte de discours sur le « néo-folklore » qui regroupe dans une catégorie les groupes comme Les Cailloux et Les Quatre-20, Raoul Roy et les chansonniers qui ont une forte composante de chansons folklorisées associées à la thématique de la tradition. Si l'on peut facilement comprendre les éléments qui mènent à la construction de cette perspective, il ne faut absolument pas oublier qu'elle ne va pas de soi. On ne peut prétexter que les chansonniers les plus influencés par la tradition orale ont composé leurs œuvres avec

¹³⁸ Charlebois fait référence à une chanson de Vigneault qui porte le même titre dans : Robert Charlebois, « C'est pour ça », *Robert Charlebois*, GS 115 Gamma, 1967.

¹³⁹ Suzanne Bouchard, « J'ai marché », *Éric*, ST-70.009 Capitol, 1967.

une visée claire de prolonger la tradition. Il faut le répéter, en termes statistiques, la plus grande partie du répertoire de Gilles Vigneault ou de Tex Lecor est dénuée de présence de tradition orale. Il y a donc une rupture entre l'intentionnalité poétique des auteurs et l'effet de leur répertoire sur la construction d'un discours plus général.

2.5.2 Références anciennes et continuité imaginée

Le deuxième ensemble qui génère des discours spécifiques est celui des chansons que l'on tend à rattacher au Moyen Âge ou à des temps anciens. D'abord, on constate qu'il n'y a pas de réelle continuité entre les chansonniers et le Moyen Âge. On pourrait penser que le fait que les chansons en laisse et qu'une partie des chansons des autres catégories soient originaires de cette période, justifie l'association entre chansonniers et racines anciennes. Est-ce le cas ? On se rend compte qu'un certain nombre de chansonniers établissent un lien conscient entre la tradition orale et le Moyen Âge. À titre d'exemple, Pierre Bourdon, qui interprète une série de poèmes signés d'origine médiévale, inclut *La complainte du Roi Renaud* sur son disque, pièce de tradition orale¹⁴⁰ aux origines anciennes¹⁴¹. De l'autre côté, il y a des références directes au Moyen Âge qui passent notamment, par la comparaison entre, d'une part, les troubadours et les trouvères et de l'autre, les chansonniers. On note, à cet effet, onze références textuelles aux troubadours et aux trouvères, dans les chansons. Le répertoire lyrique et courtois du Moyen Âge est celui qui suggère le plus l'association entre trouvères et chansonniers. Mais ce dernier ne s'est pas transmis dans le *corpus* de chansons de tradition orale qui est majoritairement narratif¹⁴². Ainsi, les éléments que les chansonniers pourraient perpétuer du répertoire lyrique des troubadours et des trouvères n'ont pas de liens avec la transmission orale. Par contre, certains chansonniers peuvent s'être inspirés des poètes de la fin du Moyen Âge : François Villon, Rutebeuf et autres. Enfin, ils ont subi l'influence des courants successifs de poésie lyrique française

¹⁴⁰ *Jean Renaud*, chanson strophique (A-1) voir : Conrad Laforte, *Catalogue de la chanson folklorique française: II Chansons strophiques*, p. 1-9.

¹⁴¹ Sur la question des origines des chansons à caractère épique et tragique voir : Conrad Laforte, *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, 64-65; Conrad Laforte et Monique Jutras, *Vision d'une société par les chansons de tradition orale à caractère épique et tragique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 20-21, 141-142.

¹⁴² Ces informations sont tributaires d'une conversation avec le médiéviste Francis Gingras, professeur de littérature française à Université de Montréal, en avril 2007.

qui peuvent emprunter par moment à l'esthétique médiévale. On ne peut pas dire pour autant que le chansonnier prolonge l'art du Troubadour, sinon simplement la vague idée que celui-là s'en fait, celle d'un poète-chanteur ambulante.

Enfin, il faut souligner que les éléments objectivement liés au Moyen Âge dans le répertoire des chansonniers sont peu représentés. Par contre, une série d'éléments symboliques liés aux fleurs et aux oiseaux — mais non directement associés à la tradition orale — des musiques sur des rythmes lents et mélancoliques, des thématiques campagnardes, l'utilisation de certains éléments structuraux liés aux chansons en laisse ou aux refrains de chansons de tradition orale et autres, nous laissent l'image d'un temps reculé, d'une sorte d'intemporalité du chansonnier.

Bref, l'importance du discours sur les racines chansonniers anciennes ne peut s'expliquer strictement par la présence de motifs de tradition orale ou médiévaux dans la chanson. Ces éléments participent plutôt de l'image que les chansonniers — renforcée par leur public — ont développée d'eux-mêmes. Le fait que Christian Larsen, dans *Chansonnier du Québec*¹⁴³, associe le troubadour au chansonnier est l'illustration directe de la force de cette imagerie. Le phénomène n'est pas en soi québécois. Pour ne citer qu'un exemple, c'est dans l'œuvre de Georges Brassens que l'identification au Moyen Âge se trouve à son paroxysme¹⁴⁴. Ce dernier le confesse dans *Le Moyenâgeux*. On note aussi nombre de références aux chansons de tradition orale : *Dans l'eau de la claire fontaine* et *Les sabots d'Hélène* n'en sont que des exemples.

En résumé, autant en regard des discours sur la tradition que de ceux sur l'enracinement dans le Moyen Âge, on constate un décalage entre une faible présence statistique et un foisonnement beaucoup plus important des discours.

¹⁴³ Christian Larsen, *Chansonnier du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1964, p. 7-8.

¹⁴⁴ Voir : Georges Brassens, « Les Moyenâgeux », *La non-demande en mariage*, 848 944-2 Philips Compilation, 1991; *idem*, « Dans l'eau de la claire fontaine », *Les copains d'abord*, 848 944-2 Philips Compilation, 1991.; *idem*, « Les sabots d'Hélène », *La mauvaise réputation*, 848 944-2 Philips Compilation, 1991.

2.6 Conclusion

Je posais comme problème de départ une reconsidération des liens entre la chanson des années soixante et différentes formes de traditions orales. Dans la première partie de mon texte, j'ai surtout cherché à expliquer de quelle manière les chansonniers pouvaient être parfaitement modernes et intégrer des éléments de la tradition orale dans leur univers. Il s'agissait de rompre avec une vision binaire qui voudrait qu'une période historique se définisse soit en rupture soit en continuité. C'est précisément la « distanciation poétique » qui, selon ma thèse, a permis au mouvement chansonnier, à la fois, d'être caractérisé par une unité de genre, tout en admettant que des artistes donnent différentes tangentes à leur carrière. C'est le cas, à mon avis, du groupe qui va se construire dans l'esprit du public et des commentateurs autour du personnage de Gilles Vigneault. Les auteurs-compositeurs en question seront toujours considérés comme des chansonniers, tout en présentant des traits qui les éloignent de l'univers poétique de Jean-Pierre Ferland ou de Pierre Calvé. La deuxième partie du texte avait pour objectif de dépasser l'idée selon laquelle la tradition orale formerait un tout, de même qu'illustrer le fait que la présence d'éléments de tradition orale ne signifie pas nécessairement la valorisation d'une culture traditionnelle. Enfin, j'ai voulu montrer comment la continuité perçue par les chercheurs était en grande partie tributaire de l'idéologie du milieu chansonnier plutôt que de la présence ou non de tradition orale. En guise de conclusion, je propose de faire un bref retour sur les conceptions véhiculées par la littérature sur la chanson du Québec. On peut s'expliquer assez bien l'importance des discours sur l'enracinement de la chanson dans cette littérature, précisément, parce qu'on s'interroge sur le problème de la définition de la chanson du Québec comme objet indépendant.

Si l'on analyse d'abord les propos de Pierre Guimond, on peut arguer que si l'auteur ne problématise pas l'idéologie chansonnrière et rattache les chansonniers du Québec à un mouvement *folk* mondial, c'est parce que cette association lui permet d'opposer la chanson yé-yé à celle des chansonniers.

Dans un deuxième temps, la littérature sur la chanson du Québec s'interroge sur la définition d'une chanson québécoise authentique. Dans ce cadre, on a cherché à affranchir la chanson québécoise de la sphère de la chanson anglophone. En ce sens, la portion de l'idéologie chansonnrière qui suggère une association avec le Moyen Âge, principalement dans une logique d'autodéfinition, est récupérée. En d'autres mots, une chanson enracinée dans le prolongement d'une chanson française ancienne est *de facto* différenciée de la chanson américaine. De l'autre côté, Bruno Roy identifie des similitudes entre le mouvement *folk* américain et le développement de la chanson au Québec. Reste que, au-delà des similitudes, la présence de traits issus de la tradition orale est beaucoup plus importante dans le mouvement *folk* américain que dans le mouvement chansonnier du Québec. Par contre, une association au mouvement *folk* américain permet de soustraire le Québec de la stricte influence française.

Finalement, l'idée globale que je cherche à véhiculer par ce chapitre, c'est que différents niveaux d'idéologies colorent encore notre perception de la chanson du Québec à ce jour. Et que le répertoire des chansonniers, du fait de sa proximité avec la construction de ces idéologies demande encore à être étudié. Enfin, que ce n'est qu'en analysant la chanson signée avec la minutie que Conrad Laforte a mise à l'étude de la chanson de tradition orale que l'on pourra faire une relecture complète de l'histoire de la chanson.

Dans le prochain chapitre, je m'attarde plus particulièrement au cas de Gilles Vigneault que j'ai identifié comme la figure centrale associée à la chanson folklorisée. Cette étude de cas, sur une des chansons de l'auteur, *La Manikoutai* permettra d'explorer plus en profondeur la constitution concrète d'une chanson poétique folklorisée et sa relation particulière avec la tradition orale, de même que d'approfondir la réflexion sur le processus de construction symbolique du rapport au passé.

Chapitre 3

Le rapport au passé dans *La Manikoutai* de Gilles Vigneault

3.1 Introduction

Au-delà des définitions, qu'est-ce que la chanson poétique ? Elle est avant tout un genre défini culturellement (dans le sens anthropologique) et accepté comme tel, tant en France et au Québec que dans la francophonie. Ce n'est pas simplement un poème-chanté, c'est un objet ou un discours à « visée poétique ». J'adopte ici une vision de la poétique inspirée de Jakobson, en la considérant comme l'une des fonctions présentes dans tout acte discursif, par opposition à une conception qui la cantonnerait à un genre littéraire particulier¹⁴⁵. Ainsi, dans l'objet à visée poétique (poème, chanson et autres), si la fonction poétique est dominante, les autres fonctions linguistiques sont tout de même présentes¹⁴⁶. La poétique correspond aussi à un ensemble de procédés, de rythmes, de métriques, de rimes qui, bien que présents dans le discours usuel, ne sont utilisés pour provoquer des effets particuliers que dans le cadre d'un discours à visée poétique. Le type de procédé varie selon les particularités de chaque langue. De même, j'associe le discours poétique à une écoute particulière dite poétique, laquelle est définie toute autant culturellement. Dans le sens où il ne suffit pas de créer des rimes ou d'autres procédés, il faut que l'auditeur (le récepteur) conscient d'être face à un objet particulier, joue le jeu et entre dans l'écoute poétique.

Le sujet de ce chapitre sera l'influence de la tradition sur l'univers chansonnier et le rapport de ce dernier au passé. J'aborderai cette question, dans un cadre restreint, étant donné qu'à cet égard, Gilles Vigneault m'apparaît être l'exemple de prédilection; l'archétype de cette tendance.

En termes méthodologiques, si je cherche à pénétrer l'univers de Vigneault, il ne s'agit pas d'étudier l'ensemble de son œuvre. Considérant son étendue, une telle

¹⁴⁵ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 209-248.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 211, 213-214, 219-220.

tentative ne pourrait que générer un exposé superficiel. Au contraire, j'entends procéder à l'analyse en profondeur d'un seul poème-chanson. En ce qui concerne le choix de la pièce, j'ai décidé d'exclure les chansons les plus directement liées aux traditions orales comme *Jos Monferrand*, *Jos Hébert* ou *La danse à Saint-Dilon*. Je leur ai préféré une œuvre aux références traditionnelles plus subtiles, soit *La Manikoutai*, accompagnée du poème *Était-ce femme ?* qui en constitue le préambule¹⁴⁷. Principalement parce que cette pièce semble faire le pont entre deux tendances d'écriture chez Vigneault; la chanson folklorisée et la chanson d'influence française. La pièce est d'autant plus intéressante qu'elle partage plusieurs traits des récits mythologiques. De plus, *La Manikoutai*, si elle a connu une certaine popularité, n'a jamais fait l'objet d'analyse littéraire systématique, ni même partielle, ce qui confère à cet écrit son originalité. En ce qui concerne les sources premières, je compte m'appuyer sur le texte écrit de *La Manikoutai* et du poème « *Était-ce femme ?* »¹⁴⁸. Mais comme le passage de l'écrit à l'oral donne lieu à des variations, des modifications et des adaptations, le texte écrit est insuffisant. J'ai répertorié une douzaine de versions enregistrées de *La Manikoutai*¹⁴⁹ et, parmi celles-ci, j'en ai rassemblé sept pour les fins de cette étude : trois par Gilles Vigneault (1967, 1969, 1974), deux par Monique Leyrac (1967 et 1972), une par Pauline Julien (1973), puis une récente par Claire Pelletier (2003).

Le chapitre sera divisé en deux parties. La première permettra de décrire des éléments du contexte qui entourent l'existence de *La Manikoutai* : l'histoire de Vigneault et de Natashquan, puis les langues utilisées par le poète et les interprètes. La deuxième partie constituera l'analyse littéraire en elle-même, ce qui comprend la forme textuelle (versification, ponctuation, syntaxe), le contenu lexical (sémantique et symbolique), mais aussi l'analyse du caractère mythique et de la forme musicale (instrumentation, mesure, rythme) et chantée (phonologie et modification du texte). Il s'agira enfin de dégager les différentes possibilités d'interprétations globales du texte.

¹⁴⁷ *Était-ce femme ?* ne fera pas partie de l'analyse comme telle, je pourrais, par contre, en soutirer quelques clés pour l'interprétation.

¹⁴⁸ Pour le texte de *La Manikoutai* et pour le poème *Était-ce femme?*, voir l'annexe 4, p. xv-xvii.

¹⁴⁹ Je tiens à souligner que les premières interprétations devant public de *La Manikoutai* par Vigneault et Monique Leyrac date de 1965 et 1966 bien qu'elles n'aient pas fait l'objet d'enregistrement avant 1967. Voir : Claude Gingras. «Vigneault décidé à rester le même à Montréal, Paris ou Saint-Fabien », *La Presse*, 3 septembre 1966, p. 13.

Il est à noter que durant cet exposé, je me réfère abondamment aux répertoires de chansons de Gilles Vigneault, pour la presque totalité des titres cités dans le chapitre, les lecteurs pourront consulter Gilles Vigneault dans *La collection émergence*¹⁵⁰, les mêmes pièces se retrouvent aussi sur d'autres compilations.

3.2 Première partie : mise en contexte de l'oeuvre

3.2.1 Le Vigneault de Natashquan

Je tenterai de faire ressortir brièvement quelques éléments de la vie de Vigneault qui ont pu influencer son parcours musical et poétique. Je débiterai par la description de certains faits liés à l'histoire de son village.

Natashquan dit « Nutashquan » est un toponyme d'origine innue qui signifie : « Là où on chasse l'ours »¹⁵¹. C'est dans cette petite municipalité située sur la Basse-Côte-Nord du Saint-Laurent, à proximité d'une communauté amérindienne¹⁵², que Vigneault voit le jour en octobre 1928¹⁵³. En ce pays innu, le contact avec les blancs remonte au XVI^e siècle alors que les pêcheurs venus du Pays Basque, de Normandie ou d'autres ports européens, s'approvisionnaient sur les côtes de Terre-Neuve et de la Basse-Côte-Nord du Québec¹⁵⁴. À la fin du XVI^e et surtout au début du XVII^e siècle, les compagnies de traite de fourrures françaises, puis anglaises (fin XVIII^e siècle), viendront y installer leurs postes¹⁵⁵ (pour Natashquan, en 1710)¹⁵⁶. Mais il n'y aura de peuplement blanc soutenu qu'à partir du XIX^e siècle : quelques pionniers vers 1820, des familles canadiennes-françaises entre 1830 et 1855, des familles acadiennes des Îles-de-

¹⁵⁰ Gilles Vigneault, *La collection émergence*, Sony Musique, CK 91072/91073, Compilation, 1995.

¹⁵¹ Denise Charron, *Natashquan : là où on chasse l'ours*, ICEM, Wendake, 1994, p. 17.

¹⁵² Cette contiguïté avec les Montagnais aura eu une influence certaine sur le poète, comme l'illustre le recueil *Natashquan le voyage immobile*, dans lequel les images d'Innus de Natashquan sont couplées aux paroles de « *Gens du pays* ». Gilles Vigneault et Anna Brigit. *Natashquan le voyage immobile*, Arc, Montréal, 1996.

¹⁵³ Jean-Paul Sermonte, *Gilles Vigneault : Le poète qui danse*, Édition du Rocher, Monaco, 1991, p. 7.

¹⁵⁴ John A Dickinson et Brian Young, *Brève histoire socio-économique du Québec*, Septentrion, Sillery, 1995, p. 28. J'ajouterais que ces expéditions de pêches suivront les voyages de Jean Cabot (1497) et des frères Corte-Real (1500-1502). Les informations sont tirées du même ouvrage.

¹⁵⁵ Le territoire et l'exploitation commerciale du Canada passeront aux mains des Anglais en 1760, suite à la défaite militaire de la France contre l'Angleterre. Voir : Dickinson et Young, *Brève histoire socio-économique du Québec*, p. 60-61.

¹⁵⁶ Charron, *Natashquan*, p. 12-13; Dickinson et Young, *Brève histoire socio-économique du Québec*, p. 31-37.

la-Madeleine entre 1852 et 1855, et finalement, des familles terre-neuviennes, entre 1870 et 1885¹⁵⁷. En ce qui concerne Natashquan, la grande majorité de l'immigration proviendra des Îles-de-la-Madeleine (ce qui comprend les Vigneault), alors que la présence canadienne n'y sera que temporaire¹⁵⁸. Bien que rattachée au Québec depuis 1791, la population des îles est d'origine acadienne, elle-même issue de l'ouest et du centre ouest de la France, à laquelle s'ajoute des familles en provenance de l'île anglo-normande de Jersey¹⁵⁹. Qu'en est-il de la démographie du village à la naissance de Gilles Vigneault ? Un peu avant 1926, Edgar Rochette estimait la population blanche à 350 individus¹⁶⁰. La démographie semble n'avoir guère augmenté puisque les chiffres du recensement de 1996 sont de 359 habitants¹⁶¹. Quant à la population innue, le recensement de 1911 donne 73 individus¹⁶², alors que celui de 1996 donne le nombre nettement plus élevé de 639 individus¹⁶³. En ce qui concerne les activités économiques et de subsistance, elles sont les mêmes pour les blancs et les autochtones : la pêche, la chasse et la trappe¹⁶⁴. Willie Vigneault, le père du poète, ne fait pas exception, il vivra de pêche et chasse, tout en étant à une certaine période, inspecteur des pêcheries, puis Maire de Natashquan¹⁶⁵. Les références aux activités de subsistance sont fréquentes chez Vigneault, que ce soit la chasse, dans *Le Nord du Nord* ou *Petite berceuse du début de la colonie*¹⁶⁶, la pêche dans *Jean-du-Sud* ou encore, un amalgame des deux activités dans *Ton père est parti*.

¹⁵⁷ Gaétan Gendron, et Paul Charest, *Les villages de la Basse-Côte-Nord : origine et peuplement*, Ministère des affaires culturelles du Québec, 1982, p. 4-13.

¹⁵⁸ V.-A Huard, *Labrador et Anticosti*, Beauchemin, Montréal, 1897, p. 362, 369; Aline Robitaille, *Gilles Vigneault*, l'hexagone, Ottawa, 1968, p. 64; Cindy Carbonneau, *L'histoire de Natashquan*, (page consultée le 5 juin 2004), en ligne : <http://cap.ic.gc.ca/qc/natashquan/histoire.html>.

¹⁵⁹ Chantal Naud, *Dictionnaire des régionalismes du français parlé des Îles de la Madeleine*, Vignaud, L'Étand-du-Nord, 1999, p. xv.

¹⁶⁰ Edgar Rochette, *Notes sur la Côte Nord du Bas Saint-Laurent et le Labrador canadien*, Le Soleil, Québec, 1926, p. 60, 98

¹⁶¹ Canada, Ministère des ressources naturelles, *Atlas du Canada*, (page consultée le 18 juin 2004), en ligne : <http://atlas.gc.ca/site/francais/index.html>.

¹⁶² Charron, *Natashquan*, p. 17. Comme l'ajoute l'auteur, ces chiffres ne représentent probablement pas la population réelle, étant donné que les Montagnais nomades ne commenceront à se sédentariser qu'à partir de 1950, ce qui rend difficile l'opération de recensement.

¹⁶³ Canada, *Atlas du Canada*.

¹⁶⁴ Rochette, *Notes sur la Côte Nord*, p. 83-90; Charron, *Natashquan*, p. 26-27.

¹⁶⁵ Sermon, *Gilles Vigneault*, p. 7.

¹⁶⁶ Gilles Vigneault, « Petite berceuse du début de la colonie », *Combien de fois faut-il parler d'amour ?*, Le Nordet, GVN-1013, 1982.

Par ailleurs, les villages de la Basse-Côte-Nord, qu'il s'agisse de Natashquan, de la Romaine, de Musquaro ou autres, sont caractérisés par leur isolement. Pensons que la route n'a rejoint Natashquan qu'en 1996, alors que les municipalités plus au nord ne sont toujours pas desservies¹⁶⁷. En l'absence de route, les vivres parvenaient à Natashquan – et parviennent toujours plus au nord – par bateau. En ce qui concerne la poste, elle était distribuée, en hiver, par l'entremise d'un traîneau à chiens¹⁶⁸. Cet isolement a certainement influencé la conception du « pays » chez Vigneault. *Mon pays* pour lui, ce n'est pas la France, le Canada, ni même le Québec, c'est plutôt un coin de terre quelque part, souvent dans une région éloignée. Son pays à lui c'est Natashquan, Musquaro, Havre-Saint-Pierre, enfin, la Basse-Côte-Nord¹⁶⁹. Mais en plus des villages, c'est la mer, la terre, les rivières, *La Manikoutai*... Les habitants du village ont aussi été source d'inspiration pour le chansonnier : *Cailloux Lapierre* (Jean Lapierre), *Jean-du-Sud* (Jean Vigneault) font référence à des individus réels, bien que leur histoire ait été modifiée¹⁷⁰. Natashquan, c'est aussi une tradition orale bien vivante, un ensemble de légendes et d'histoires sur la nature, la chasse et la pêche, mais aussi sur le diable, les trésors, les fantômes¹⁷¹. C'est aussi le postillon « Jos Hébert » de la chanson de Vigneault qui est en fait le personnage d'un conte épique régional¹⁷². J'ajouterai que la musique de tradition orale était la musique la plus commune à Natashquan : on animait ainsi les soirées de danse à « Saint-Dilon » (Natashquan). En ce qui concerne Marie Landry, institutrice et mère du poète, elle aura une influence certaine sur son fils, par

¹⁶⁷ Québec(2004a). Secrétariat aux affaires autochtones. *Natashquan (Nutashkuan)*, (Page consulte le 10 juin 2004), en ligne : <http://www.versuntraite.com/innus/nutashkuan.htm>.

¹⁶⁸ Michel Moreau, *Une enfance à Natashquan*, Production d'Amérique française, 1993, 74 min., coul. ½ po VHS.

¹⁶⁹ Robitaille, *Gilles Vigneault*, p. 63-66; Fernand Séguin, *Fernand Séguin rencontre Gilles Vigneault*, Col. Le sel de la semaine, L'homme, Montréal, 1969.

¹⁷⁰ Donald Smith, *Gilles Vigneault conteur et poète*, Québec-Amérique, Montréal, 1984, p. 23-25; Moreau, *Une enfance à Natashquan*. Cette manière qu'a Vigneault de modifier le réel afin de construire son univers va d'ailleurs de pair avec son attitude en entrevue. On dit de lui qu'il est un fin menteur et qu'il est difficile de démêler le réel de l'imaginaire, lorsqu'il raconte lui-même son histoire. Voir : Séguin, *Fernand Séguin rencontre Gilles Vigneault*.

¹⁷¹ Bérangère Landry, *Les récits traditionnels de Natashquan*, Thèse (M.A.), Université Laval, Québec, 1990, p. 19-29.

¹⁷² Jean-Claude Dupont, *Légendes de la Côte-Nord : de Tadoussac à Blanc-Sablon*, J.-C. Dupont Sainte-Foy, 1996, p. 51.

son goût pour l'écriture. Elle tenait, dit-on, tous les jours son journal, en plus d'écrire d'admirables lettres, au dire de Gilles Vigneault¹⁷³.

Malgré les faibles revenus de ses parents, Gilles quittera Natashquan dès l'âge de 13 ans, alors que les bonnes faveurs de Mgr Labrie lui ouvriront l'accès au séminaire de Rimouski. Comme le voyage entre le Bas-Saint-Laurent et Natashquan est très coûteux, Gilles n'aura que très peu d'occasions de revenir à la maison. Ce sont les lettres de sa mère, qui décrivaient la vie quotidienne de Natashquan avec un luxe de détails, qui lui permettront de garder un contact virtuel avec son village¹⁷⁴. Notez qu'un tel départ prématuré a contribué à cette fascination qu'a Vigneault pour « son pays »¹⁷⁵, celle-là même qui le poussera à ériger la région en véritable mythe québécois.

3.2.2 Départ pour Rimouski, puis Québec

On est en 1941 lorsque Vigneault entre au cours classique, à une époque où le système d'éducation élitiste persiste. Pour la majorité des étudiants, le destin est déjà tracé, ils deviendront médecins, avocats, hommes d'affaires ou encore prêtres¹⁷⁶. Mais Vigneault, comme son futur ami Roger Fournier, est issu des classes laborieuses, ce qui le place dans une catégorie à part. D'autant plus qu'il a ce drôle d'accent, inconnu des gens de Rimouski, comme d'ailleurs au Québec. Fournier dira de Vigneault, qu'il «...se sent [déjà] maudit par le destin.»¹⁷⁷. Heureusement, le séminaire lui offre l'accès à des bibliothèques, où il pourra se réfugier¹⁷⁸. Vigneault sera particulièrement marqué par les œuvres de Nelligan, Rimbaud, Baudelaire et Verlaine. D'ailleurs, comment ne pas voir en lui une sorte de variante adoucie du mythe du poète maudit, associé à cette série de poètes ? Vigneault se prend déjà pour un poète : non seulement il est le seul à pouvoir rédiger des alexandrins bien tapés, mais en plus, il s'adonne à parler en alexandrin ou encore, il récite des vers de Verlaine en guise de réponses aux questions, ce qui ne

¹⁷³ Moreau, *Une enfance à Natashquan*.

¹⁷⁴ Moreau, *Une enfance à Natashquan*; Roger Fournier, *Gilles Vigneault mon ami*, Stanké, 2e éd., 1995, p. 26-27

¹⁷⁵ Robitaille, *Gilles Vigneault*, p. 68

¹⁷⁶ Prêtre est en fait le destin que prévoyait Mgr Labrie pour Gilles Vigneault.

¹⁷⁷ Fournier, *Gilles Vigneault mon ami*, p. 26

¹⁷⁸ Notez qu'à Natashquan, il n'y avait pas de bibliothèque. Voir : Smith, *Gilles Vigneault conteur et poète*, p. 108.

manque pas d'agacer ses collègues. Il est isolé des autres et souvent l'objet de railleries. Mais un petit groupe finira par se rattacher à lui. Ils formeront « le quatuor des cinq », un groupe dédié à la poésie. Le futur chansonnier y développera ses premières grandes amitiés, incluant Roger Fournier. Mais à la solitude, s'additionne la nostalgie, alors que le pensionnat prend l'allure d'une prison. Vigneault s'y sent enfermé, mais en plus, il s'ennuie de la mer, de sa mère et de son village. Quant à la formation du cours classique, elle permettra à Vigneault d'acquérir une certaine érudition en littérature, mais aussi en théâtre. En ce qui a trait à la musique, il pourra, à force d'insistance, prendre part à la chorale du séminaire, mais il ne sera jamais accepté au cours de piano, faute d'argent¹⁷⁹.

Vigneault poursuit ses études en lettres à l'Université Laval : un environnement qui sera propice au développement de la vie artistique. Il sera comédien dans la Troupe des treize qu'il dirigera par la suite et fondera la revue littéraire *L'Émourie*. Malgré tout, c'est à la bohème que Vigneault passera le plus clair de son temps, sillonnant les rues de Québec, une autre source d'inspiration pour ses œuvres¹⁸⁰. L'époque de l'université, c'est aussi les premiers contacts avec la liberté et les premiers amours que selon Fournier, Vigneault vivait à l'extrême¹⁸¹. L'amour est d'ailleurs une thématique omniprésente dans son œuvre, qu'il cultivera tout au long de son parcours. Pour l'illustrer en chanson, pensons à *Pendant que...* où on l'entend crier à tue-tête : « Moi, moi je t'aime... ». Il mettra aussi en scène des peines d'amour comme dans *Gros-pierre* personnage qu'a quitté «...la trop belle Laure-lou...».

Une fois les études terminées, Vigneault travaille aux archives du folklore de l'Université Laval, ce qui lui permet de parfaire ses connaissances des traditions orales. Ensuite, il est professeur d'anglais et de français à Valcartier, puis il enseigne à l'Institut de Technologie de Québec. En parallèle, autour de 1957, il fréquente l'Arlequin, sorte de café-poésie. En 1958, il rencontre Jacques Labrecque qui chantera, l'année suivante, *Jos Monferrand*. Mais la véritable saga débute en 1960, alors que Jean Leblond ouvre,

¹⁷⁹ Pour l'ensemble de la section, voir : Smith, *Gilles Vigneault conteur et poète*, p. 108-109; Fournier, *Gilles Vigneault mon ami*, p. 17-62.

¹⁸⁰ Sermonde, *Gilles Vigneault*, p. 13; Fournier, *Gilles Vigneault mon ami*, p. 79-80.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 61-62, 74, 91-92, 118-119.

avec quelques collègues, *La Boîte aux chansons*. Vigneault y agit d'abord comme animateur, mais des amis l'inciteront à y chanter ses chansons. Il y obtiendra un succès considérable, qui s'étendra l'année suivante au public montréalais grâce à la Butte à Mathieu (Val-David). Puis, le poète-chanteur sera consacré, dès 1963, par son passage à la comédie Canadienne, l'une des salles les plus prestigieuses de Montréal. À partir de 1966, ce sera au tour du public français de l'acclamer¹⁸².

Il poursuivra sa carrière sur plusieurs fronts, autant en chanson que par la publication d'une vingtaine de recueils de poésies, de contes et de pièces de théâtre. En force durant les années soixante-dix et quatre-vingt, il reste encore aujourd'hui avec Félix Leclerc, le chansonnier et poète le plus connu du Québec.

3.2.4 Linguistique et Manikoutai

Cette section a pour objectif de décrire les éléments techniques qui caractérisent la langue utilisée pour *La Manikoutai*. La tâche n'est pas simple, comme nous sommes face à un amalgame de plusieurs langages apparentés, soit trois variantes du français. S'ajoute, pour le titre, l'influence de la langue innue dont je traiterai aux sous-chapitres suivants.

Vigneault lui-même a subi plusieurs influences linguistiques, soit le parler des pêcheurs de Natashquan, le langage standardisé des prêtres du collège classique et différents parlers québécois (Rimouski, Québec et Montréal). À l'oral, le discours du chansonnier reste marqué par l'accent de Natashquan qui va de très léger, en contexte montréalais, à plus prononcé, à Natashquan même¹⁸³. Quels langages utilise-t-il pour ses œuvres ? Je dirais qu'il tire parti de ses influences linguistiques pour produire des effets¹⁸⁴. Cette variation se fait surtout sentir au niveau des accents¹⁸⁵, de même que par

¹⁸² Voir pour l'ensemble du paragraphe : Robitaille, *Gilles Vigneault*, p. 21-41; Sermonite, *Gilles Vigneault*, p. 13-36; Fournier, *Gilles Vigneault mon ami*, p. 201-204; Giroux et al., *Le guide de la chanson*, p. 91, 126 Robert Léger, *La Chanson québécoise en question*, Québec Amérique, Montréal, 2003, p. 60-61.

¹⁸³ John Howe, *Je chante pour...*, O.N.F., Montréal, 1973, 55 min. 29 sec, coul. ½ po. VHS; Moreau, *Une enfance à Natashquan*.

¹⁸⁴ Je m'appuie sur un survol de plus d'une centaine de chansons, de même que certains contes et poèmes.

l'utilisation de certains mots du vocabulaire québécois ou parfois, plus spécifiquement, de Natashquan. Par contre, la grammaire utilisée par Vigneault est généralement celle du français standard¹⁸⁶. Pour le cas précis de *La Manikoutai*, la version publiée en 1967¹⁸⁷ est en français standard, sauf pour quelques mots de vocabulaire. La réédition de 2005, incluse dans ce mémoire (annexe 4, p. xv-xvii) intègre quelques éléments de français parlé québécois : le « pis¹⁸⁸ » au lieu de « mais » (v. 17), encore « pis », mais cette fois au lieu du « puis » (v. 35-36, 39, 49) et « r'venus » au lieu de « revenus » (v. 83). Cette version écrite correspond à quelques exceptions près, à la version enregistrée par Vigneault en 1967¹⁸⁹. Somme toute, les différentes versions sur disques introduisent différentes modifications.

En regard de l'objet linguistique à analyser, je décrirai certaines particularités phonologiques des français standard, québécois et de Natashquan¹⁹⁰. Ensuite, il faudra décrire quelques caractéristiques morphologiques et syntaxiques du français, étant donné qu'elles ont une influence sur la composition poétique.

¹⁸⁵ Les chansons qui mettent en scène des personnages de Natashquan (par exemple, « *Berlu* ») ou issus des traditions orales (par exemple, « *Jos Monferrand* »), s'accompagnent d'un fort accent, il en est de même pour le conte « *Les trois fils au vieux Maltais* ». Par contre, lorsqu'il se réfère à des thèmes à caractère universel comme l'amour dans « *Pendant que...* » ou qu'il accompagne une pièce de valse musette comme dans « *J'ai pour toi un lac* », il utilise un accent plus près du français dit standard.

¹⁸⁶ Comme la démontré Jean-Marcel Léard, le français québécois parlé, bien qu'il partage beaucoup de traits grammaticaux avec le français standard, a aussi un ensemble de caractéristiques propres. Voir : Jean-Marcel Léard, *Grammaire québécoise d'aujourd'hui : comprendre les québécismes*, Guérin Universitaire, Montréal, 1995. Je n'ai pas jugé nécessaire de les esquisser ici, puisque Vigneault ne les exploite pas dans « *La Manikoutai* ». Il est fort probable que le poète tire parti de ces particularités pour d'autres pièces, ce que seul un examen plus approfondi pourrait nous révéler.

¹⁸⁷ Gilles Vigneault, *Tam Ti Delam*, L'Arc, 1967, p. 45-49.

¹⁸⁸ Le terme est souple, pouvant être utilisé comme équivalent de « et », de « puis », de même que « mais », mais dans le sens d'une précision, jamais le « mais » qui marque l'opposition.

¹⁸⁹ Gilles Vigneault, *La Manikoutai*, Columbia, FS 681, 1967.

¹⁹⁰ Je n'ai pu répertorier aucun ouvrage qui inclut des retranscriptions phonétiques du parlé de Natashquan. Par contre, le dictionnaire de Chantal Naud sur le parler des Îles-de-la-Madeleine nous donne de bonnes indications. Par ailleurs, le film de Michel Moreau, sur l'enfance de Vigneault, a pour scène Natashquan, ce qui m'a permis de confirmer la présence de traits madelinots. Voir : Chantal Naud, *Dictionnaire des régionalismes*, p. xv-xx; Moreau, *Une enfance à Natashquan*.

Au Québec, en plus des voyelles hautes /i/ /y/ /u/ on trouve des voyelles demi-hautes /I/ /Y/ /U/¹⁹¹, ce qui semble être le cas pour Natashquan. Par ailleurs, les affriquées /ts/ et /tz/ attestés en québécois comme dans « tu » /tsy/ ou « dit » /dzi/ n'existent ni en français standards ni à Natashquan¹⁹². Pour le parler parisien et le français dit international, les différences entre /ɑ/ (pâte) et /a/ (patte) ne se font plus¹⁹³. Au contraire, les français québécois et madelinot utilisent couramment les deux formes de voyelle basse¹⁹⁴. Reste que pour le Québec et les Îles, les /a/ et les /ɑ/ ne sont pas utilisés toujours pour les mêmes mots. Aux Îles comme à Natashquan, pour « sable et nage » on prononce /a/, mais à Montréal /ɑ/. À l'inverse, les Montréalais pour « arbre et année » prononceront /ɑ/ et les gens des Îles /a/ ¹⁹⁵. Pour les voyelles basses nasales, les français prononceront le mot « blanc » /blã/ et « pain » /pẽ/ et au Québec /blã/ et /pẽ/. Vigneault oscille entre les deux. En français standard, la diphtongue /oi/ a glissée vers le /wa/ ¹⁹⁶, il en est de même en québécois, comme dans doigt /dwa/. Aux Îles de la Madeleine des mots comme moi, toi sont plus près de /mwa/ /twa/, mais jamais comme dans la variante montréalaise /mwe/ /twe/¹⁹⁷. Vigneault prononce d'ailleurs, dans *Petite berceuse du début de la colonie*, pour la dernière syllabe d'iroquois, /wa/.

Le français standard et le québécois (Natashquan compris) ont en commun la disparition du /ə/ final à l'oral, comme dans lire /liʁ/. Il en est de même pour la consonne finale de plusieurs mots comme port /pɔʁ/ qui donnera pour le féminin porte /pɔʁt/, ainsi que pour les -s finaux (marque du pluriel), comme dans les ports /pɔʁs/. Il faut ajouter qu'à cette disparition des consonnes finales est associé le phénomène des liaisons comme dans vingt octobre où le /t/ est prononcé. En ce qui a trait aux français parlés au Québec, les liaisons ne sont pas toujours prononcées, mais Vigneault lui les

¹⁹¹ Kevin Tuite, *Anthropologie linguistique*, matériel pédagogique pour le cours ANT 1613, non publié, mais disponible au laboratoire d'ethnologie du département d'anthropologie de l'Université de Montréal, s'ajoute au recueil l'enseignement du professeur (cours suivi à l'hiver 2000), p. 10.

¹⁹² Synthèse d'éléments : Martin Harris, « French », dans, William Bright. *International encyclopedia of linguistics*, Oxford University Press, New York, 1992, p. 27; Naud, *Dictionnaire des régionalismes*, p. xviii; Kevin Tuite, *Anthropologie linguistique*.

¹⁹³ Harris, « French », p. 27.

¹⁹⁴ Naud, *Dictionnaire des régionalismes*, p. xix; Tuite, *Anthropologie linguistique*.

¹⁹⁵ Naud, *Dictionnaire des régionalismes*, p. xix..

¹⁹⁶ Harris, « French », p. 27.

¹⁹⁷ Naud, *Dictionnaire des régionalismes*, p. xix.

prononce. De plus, la disparition du /h/ à l'orale est commune à l'ensemble des parlers français dont traite ce chapitre. Un des effets résiduels de l'ancien -h-, c'est de retenir l'élision qui a cours lors du dédoublement des voyelles (l'avion versus la hache)¹⁹⁸. On trouve en français la présence de voyelles courtes et longues comme dans « brise » /i:/ ou « rouge » /u:/ ce qui contraste avec « bris » /i/ ou roue /u/, une des caractéristiques qui ne joue pas sur le sens des mots français¹⁹⁹.

Le français est issu du latin, mais n'en a pas pour autant conservé son système complexe de suffixe nominal, la langue fille n'ayant retenu que la marque du singulier et du pluriel qui paraît à l'écrit par le -s. Le reste de l'information est relégué aux prépositions et à la syntaxe. Quant à l'adjectif, en plus du nombre, il retiendra la marque du masculin/féminin par l'ajout du -e final. Contrairement à l'anglais où le nom est neutre, en français le nom est soit féminin soit masculin. Quant au verbe du français, il est assorti d'un système complexe de déclinaison qui marque les différents temps, ainsi que la personne. Malgré tout, le pronom personnel est obligatoire et, à l'oral, est parfois le seul à marquer la personne, par exemple : « il boit » /bwa/, « je bois » /bwa/. Quant à l'ordre des mots, il est très rigide en français : sujet/objet-pronominal/verbe/objet-nominale ou complément d'objet²⁰⁰. On note chez certains poètes une tendance à déroger de l'ordre habituel des mots dans le but de créer des effets, un procédé que Vigneault n'emploie pas de manière significative dans *La Manikoutai*.

3.3 Deuxième partie : l'analyse de l'oeuvre

3.3.1 Le terme « Manikoutai »

N'ayant pu trouver dans l'ensemble de la littérature sur Vigneault aucune indication quant à la provenance et la signification du terme « Manikoutai », j'ai poursuivi mes propres recherches sur deux fronts : d'un côté, les dictionnaires de langue innue et de l'autre, les répertoires toponymiques québécois.

¹⁹⁸ Voir pour l'ensemble du paragraphe à l'exception des commentaires sur Vigneault et Natashquan : Harris, « French », p. 27-28.

¹⁹⁹ Tuite, *Anthropologie linguistique*, p. 10.

²⁰⁰ Tuite, *Anthropologie linguistique*, p. 83.

D'abord, pour l'ensemble des quatre dictionnaires français-montagnais consultés, le terme « Manikoutai » n'apparaît pas²⁰¹. Ensuite, la présence du préfixe Mani- m'a conduit à m'interroger sur la possibilité d'une concordance entre « Manikoutai » et un prénom féminin innu²⁰². L'hypothèse s'est avérée infondée; Josée Mailhot a pu me confirmer l'inexistence du terme « Manikoutai », tant au niveau du vocabulaire qu'au niveau des dénominations innues²⁰³. En ce qui concerne les noms de lieux, j'ai consulté le moteur de recherche du site Internet de la Commission des toponymes du Québec²⁰⁴ et le terme « Manikoutai » était absent de leur *corpus*. J'en conclus qu'il ne correspond à aucun toponyme officiel²⁰⁵. Vigneault aurait-il récupéré un toponyme non officiel utilisé régionalement ? Il me semble plus logique de penser que le mot est une invention du chansonnier, lequel a l'habitude de modifier le réel pour produire des créations originales (voir p. 63 et la note 170). J'ai donc poussé plus loin mes recherches et faute du terme « Manikoutai », j'ai récupéré des toponymes apparentés, d'abord : « Washicoutai » qui correspond à un archipel, une rivière et une baie, de même que la « Pointe Chicoutai », tous situés sur la Basse-Côte-Nord entre la Romaine et Musquaro, soit à trente kilomètre à l'est de Natashquan²⁰⁶. Quant à l'origine et la signification du mot « Washicoutai », Marie Taillon et Gerry McNulty l'associent au petit fruit chicoutai²⁰⁷, très présent sur la côte nord²⁰⁸. Le sens est le même pour la pointe Chicoutai. Parmi cette série de toponymes, le rapprochement entre la rivière

²⁰¹ Georges Lemoine, *Dictionnaire français-montagnais : avec un vocabulaire montagnais-anglais, une courte liste de noms géographiques et une grammaire montagnaise*, Boston, W.B. Cabot and P. Cabot, 1901; Antoine Silvy et al., *Dictionnaire montagnais-français*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 1974; Josée Mailhot et Kateri Lescop, *Lexique montagnais-français : du dialecte de Schefferville, Sept Îles et Malienam*, Québec, Ministère des affaires culturelles, Direction générale du patrimoine, Publication du Centre de documentation, Direction de l'inventaire des biens culturels, 1977; Lynn Drapeau, *Dictionnaire montagnais français*, Presses de l'Université du Québec, Sillery, 1991.

²⁰² Notez que Marie est traduit par *Mani* chez les Innus de Natashquan. Voir : Josée Mailhot, *Au pays des Innus : les gens de Sheshatshit*, RAQ, Montréal, 1999, p. 100.

²⁰³ Josée Mailhot, communication verbale, 2004

²⁰⁴ Québec(2004b), *Commission des toponymes du Québec*, (page consultée le 5 juin 2004 et le 15 février 2009), en ligne : <http://www.toponymie.gouv.qc.ca/>

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*; Henri Dorion, *Noms et lieux du Québec : dictionnaire illustré*, Commission de toponymie, Québec, 1994.

²⁰⁷ Le terme est originaire du montagnais, les dictionnaires de José Mailhot et de Lynn Drapeau donne *shikuteu*. Voir : Mailhot et Lescop, *Lexique montagnais-français*; Drapeau, *Dictionnaire montagnais français*.

²⁰⁸ Marie Taillon et Gerry McNulty, *La toponymie de la Basse-Côte-Nord*, Ministère des affaires culturelles du Québec, 1982, p. 11.

Washicoutai et « Manikoutai » m'a semblé des plus séduisants, d'autant plus que les Amérindiens donnent actuellement à cette rivière le nom de *Manitutshuasp Nipi*, ce qui signifie « lac de la demeure du Grand Esprit »²⁰⁹. Nous aurions donc, avec le début du nom *Manitutshuasp Nipi* et la fin de Washicoutai, le matériel nécessaire pour bâtir « Manicoutai », puis « Manikoutai »²¹⁰. En ce qui a trait au caractère masculin du Grand Esprit, ce n'est qu'un effet de la traduction en français. En fait, les noms, en montagnais, sont distribués arbitrairement selon deux sous-classes, animé et inanimé (*Shishimanitu* : Grand Esprit est animé), mais pas selon le masculin et le féminin²¹¹. Dans l'optique où Vigneault ignorerait l'existence du toponyme *Manitutshuasp Nipi*, de même que les caractéristiques de la langue innue, il aurait pu s'inspirer directement du terme « manitou ». Ce qui est plus probable parce que le terme est attesté en français : dans *Le Petit Robert* est inscrit pour le terme : « (1627; mot algonquin) 1° Esprit du bien (bon, grand manitou) ou du mal (méchant manitou)²¹² ». Ce dernier est d'ailleurs associé à une quinzaine de lacs et à deux rivières au Québec. Celles qui sont situées le plus près de Natashquan sont dans la MRC de Minganie : un lac et une rivière Manitou à l'ouest de Rivière-au-Tonnerre et une autre rivière à l'ouest de Havre-Saint-Pierre²¹³. Dans un autre ordre d'idée, le chansonnier aurait tout aussi bien pu accoler le préfixe mani- à la rivière Washicoutai, en référence au nom féminin Marie (Manie, en innu), de manière à accentuer la féminisation de la rivière. Je parle ici d'accentuation parce qu'en français « rivière » est féminin, ce qui suggère l'association avec la femme. Sans être un spécialiste de cette langue, Vigneault vivant à proximité de la communauté de « *Nutashkuan* », a eu toutes les chances d'être en contact avec des prénoms innus. D'autant plus que Marie est le nom de sa propre mère, ce qui rend l'hypothèse des plus plausibles. On pourrait

²⁰⁹ Taillon et McNulty, *La toponymie de la Basse-Côte-Nord*, p. 13

²¹⁰ L'utilisation du -k- plutôt que le -c- par Vigneault n'a, à mon avis, rien d'arbitraire. Elle concorde avec les orthographes les plus couramment utilisées pour les transcriptions innues, comme l'illustrent les différents dictionnaires et ouvrages consultés. Voir : Gerry McNulty, *Petite grammaire du parler montagnais*, Centre d'études nordiques, Université Laval, Québec, 1971; Silvy et al., *Dictionnaire montagnais-français*; Mailhot et Lescop, *Lexique montagnais-français*; Drapeau, *Dictionnaire montagnais français*; Charron, *Natashquan*; Mailhot, *Au pays des Innus*. Vigneault insiste d'ailleurs pour que le mot soit orthographié Mani-k-outai, alors que les journalistes avaient d'abord inscrit Mani-c-outai. Voir : Gingras, « Vigneault décidé à rester le même ».

²¹¹ McNulty, *Petite grammaire du parler montagnais*, p. 5

²¹² Paul Robert et al., « Manitou », *Le Petit Robert 1 : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert; Robert-Canada, Paris; Montréal, 1990.

²¹³ Québec(2004b), *Commission des toponymes du Québec*.

aussi imaginer que Vigneault ait voulu, par « Mani- », combiner à la fois les deux images : la femme et l'esprit.

Jusqu'ici, nous n'avons considéré le terme « Manikoutai » que du point de vue de l'émetteur du message. Je tenterai maintenant d'imaginer son effet sur le récepteur. D'abord, il me semble logique de penser que l'auditeur moyen de l'œuvre de Vigneault n'a que très peu de connaissance des langues amérindiennes. Ce dernier reconnaîtra, tout de même, par les sonorités que le mot réfère à une langue autre que le français, laquelle pourra être assimilée de façon imprécise aux Amérindiens du Québec²¹⁴. Certains feront peut-être un lien avec Manitou, d'autres avec d'autres mots semblables. Mais, dans tous les cas, à quoi pourra référer l'utilisation d'un toponyme à consonance amérindienne dans l'imagerie populaire? D'abord, il pourra renvoyer à l'ancestralité d'un territoire, contrairement aux toponymes francophones qui ne peuvent dater que du XVI^e siècle. Mais il pourra aussi renvoyer à cette relation spirituelle que sont réputés entretenir les anciens avec la terre, les rivières, les animaux, soit le monde des esprits. Par extension, le terme va conférer à tout le récit une impression d'intemporalité et de surnaturel. En ce sens, j'arguerais que par le seul titre, Vigneault parvient à donner un caractère mythique à son œuvre. Mircea Eliade dit, d'ailleurs, du Mythe «... [qu'] il relate un événement qui a lieu dans un temps primordial...» et relève du sacré ou du surnaturel. Éliade ajoute qu'il s'agit d'un récit sur la création du monde ou du cosmos²¹⁵, ce que n'est pas *La Manikoutai*²¹⁶. D'un autre côté, on peut tracer un certain nombre de parallèles entre *La Manikoutai* et cet autre type de récit mythologique²¹⁷ qu'est la légende (voir p. 74).

²¹⁴ Les Québécois ont, en principe, une certaine familiarité avec les toponymes amérindiens, omniprésents dans la province.

²¹⁵ Voir pour la citation : Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Gallimard, 1963, p. 16; pour le contenu : *Ibid.* p.16-17.

²¹⁶ Le fait que la chanson ne concorde pas point sur point avec cette définition du mythe ou une quelconque autre, n'a que peu d'importance, je cherche à démontrer l'effet mythique du texte, plutôt que son existence comme mythe.

²¹⁷ Je qualifie de mythologique, dans la foulée de Fasciano, pas seulement le mythe, mais aussi des types de récits apparentés comme la légende, le cycle héroïque, les anecdotes étiologiques ou autres. Voir : Domenico Fasciano, *Dieu chez les païens*, Musae, Mont-Royal, 1999, p. 21-36.

3.3.2 La version écrite de *La Manikoutai*

3.3.2.1 Analyse générale : structure, rime et rythme

Je commencerai par la structure générale du texte. Premièrement remarquez que l'objet linguistique ne correspond à aucune forme fixe comme la ballade, le rondo, le pantoum ou le sonnet, des formes poétiques qu'affectionne pourtant Vigneault²¹⁸. Ce dernier a préféré ici une forme libre selon le schéma suivant : strophes de quatre vers (qui font office de ritournelle), strophes de seize vers, plus un vers seul (qui correspondent aux couplets). Ce qui donne une structure de cinq refrains²¹⁹ entrecoupés de quatre couplets. S'additionne à cette liberté structurelle, une utilisation minimaliste de la ponctuation²²⁰, de même qu'une syntaxe relativement simple et fluide, ce qui donne globalement l'impression d'un courant, d'un flot de mots que seules interrompent les différentes sections du récit. Pour ce qui est du mètre, il diffère pour les refrains et les couplets, mais chaque strophe de même catégorie a une composition syllabique identique.

Nous verrons maintenant quelques éléments spécifiques aux refrains, puis aux couplets. Pour les quatrains, le mètre est irrégulier selon le schéma 9-11-9-8. On peut procéder, par la suite, à un découpage supplémentaire en terme de rythme, pour le premier vers 3/3/3, le deuxième 3/3/5, le troisième 3/3/3 et pour le quatrième 3/5. L'élément marquant est la récurrence du ternaire qui n'est brisé que par l'apparition de « la Manikoutai » /5/ (v. 2 et 4), ce qui a un effet amplificateur. Quant au rapport entre les voyelles courtes et longues, j'ai pu noter que certaines voyelles longues correspondaient au troisième temps de la scansion ternaire, « et la danse » (1 /e/ 2 /la/ 3 /dã:s/) (v. 24) et ce, de manière plus évidente pour les rimes féminines du premier et quatrième quatrain, par exemple dans « une fille » (1 /u/ 2 /n/ 3 /fi:j/) (v. 1). Malgré tout, on trouve nombre de contre-exemples, comme : « L'œil en feuille... » (1 /œ:j/ 2 /ã/ 3 /fœ:j/) qui comprend deux longues, une au premier et une au troisième temps. Je parlerai

²¹⁸ Smith, *Gilles Vigneault conteur et poète*, p. 102-103.

²¹⁹ J'emploie ici le terme refrain pour faire référence au retour du thème principal. Par contre, vous constaterez que chacun des cinq quatrains a ses particularités. En fait, ne sont réellement fixes qu'une portion du deuxième vers « que c'était la Manikoutai » et le quatrième vers.

²²⁰ On trouve des éléments de ponctuation au vers quarante-deux et quarante-cinq et de manière plus marquée pour les vers quatre-vingt à quatre-vingt-trois.

donc simplement d'une tendance qui sera actualisée au moyen du schéma musical qui prend la forme de court, court, long (voir p. 84-85). Quant aux rimes, leur forme est fixe avec ABAB, « A » est féminine, « B » est masculine. Le deuxième et le quatrième vers forment une rime léonine, puisque tous les phonèmes de « était la Manikoutai » sont répétés intégralement, ce qui renforce encore une fois le pouvoir du mot « Manikoutai ». Pour le dernier mot du premier vers de chaque quatrain, on note un élément de récurrence : fille, femme, fée, amante et Julie, se rapportent tous à des individus aux caractères physiques humanoïdes et féminins. Couplée avec « Manikoutai », on trouve comme élément quasi structurel, l'opposition femme/rivière.

Un autre procédé d'importance se situe au niveau des verbes et des pronoms des deux premiers vers de chaque quatrain. On y trouve systématiquement la troisième personne du pluriel opposée à la première personne du singulier. Le narrateur n'a pas le monopole de l'histoire, son interprétation de la « Manikoutai » s'oppose à d'autres interprétations, donnant un caractère polyphonique au récit. Les verbes associés sont soit *dire*, action de la parole (nécessaire à l'existence du récit oral) ou encore, *croire*, un terme qui nous renseigne sur la véracité du récit. En d'autres mots, on est face à un récit passé, réputé véridique, mais dont les versions et les interprétations diffèrent. Ces caractéristiques nous rapprochent de la définition commune de la légende : récit ou croyance, plus ou moins historique et merveilleux, façonné et transformé par l'imaginaire populaire²²¹ en des éléments qui, à leur tour, viennent renforcer l'effet mythique global du texte. De plus, toujours pour les deux premiers vers des quatrains, le temps des verbes oscille entre passé composé (v. 1, 66, 85), présent (v. 2, 44, 65, 86), futur (v. 22-23, 64) et imparfait (v. 43) et pour le dernier quatrain s'ajoute le troisième vers au futur (v. 87). En ce sens, même si les événements ont lieu dans le passé, ils prennent ce caractère intemporel, propre au récit mythologique, ayant des répercussions, tant sur les croyances actuelles que futures.

Pour les quatre strophes de seize vers, de même que les quatre vers isolés, le mètre est fixe à sept syllabes. Pour les strophes de seize vers, le sept se divise

²²¹ Reformulation personnelle de propos tiré de : Fasciano, *Dieu chez les païens*, p. 30-31.

généralement en 3/4 ou 4/3, ceux-ci disposés de façon irrégulière, bien que le découpage ne soit pas toujours clair. Il est fort probable que Vigneault ait voulu minimiser la scansion rythmique, au profit d'un effet de continuité. D'ailleurs, l'accent est plus évident sur la septième syllabe de chaque vers. En ce qui concerne le rythme des vers libres, on trouve pour le premier (v. 21) 2/2/3, pour le deuxième (v. 42) 1/2/4, pour le troisième (v. 63) 2/2/3 et pour le dernier (v. 84) 1/2/4. Il y a symétrie entre le premier et le troisième, de même qu'entre le deuxième et le quatrième, mais l'élément le plus significatif est la séparation de chacun des quatre vers en trois parties, ce qui met une emphase sur le début et la fin du vers. Une des clés d'interprétation se trouve d'ailleurs en fin de vers avec les termes « été », « beau temps », « hiver », « printemps », marquant les quatre saisons²²². Mais comment considérer le vers seul ? D'abord, comme partie prenante d'une strophe de dix-sept vers de laquelle on aurait isolé le dernier pour l'accentuer. Mais il y a plus, le vers libre a des fonctions propres. Pourquoi ne pas le voir comme l'élément qui permet le passage du couplet au refrain ? On pourrait même aller jusqu'à imaginer la strophe de seize vers comme un tronçon de rivière et le vers libre comme un portage. Par ailleurs, ce sont les vers libres qui teintent les couplets des couleurs des saisons. Reste que l'association de chaque strophe de seize vers avec une saison n'est pas toujours claire, on a plutôt l'impression qu'on passe progressivement d'une saison à l'autre, par exemple : le début du troisième couplet marque l'arrivée de l'hiver ou la fin de l'automne (« Aux premiers jours de gelée » v. 47), alors que la fin de la strophe décrit une réalité purement hivernale.

Pour ce qui est des rimes pour les strophes de seize vers, elles ne sont ni régulières ni marquées par un schéma féminin/masculin. On pourrait interpréter cette liberté comme l'évocation de l'imprévisibilité de la rivière ou encore comme métaphore de la femme dont parle le récit. Le procédé renforce du même coup cette impression de flot libre et continu. Quant aux voyelles longues et courtes, elles ne jouent aucun rôle pour cette catégorie de strophes.

²²² Remarquez que pour créer la rime « beau temps... », « printemps », Vigneault doit renvoyer la référence directe à l'automne au refrain suivant (v. 45).

Reste un élément de la composition des strophes de seize vers. Remarquez que pour chacune de ces strophes, les douze premiers vers sont essentiellement descriptifs ou narratifs, alors qu'aux quatre derniers, on note un changement de ton. Pour la première, la deuxième et la quatrième strophe de seize vers, le changement est marqué par l'utilisation d'un langage verbal et familier, alors qu'une ou plusieurs personnes prennent la parole. Chacune de ces strophes sera examinée plus en détail, à la sous-section suivante.

En ce qui concerne la troisième strophe, on observe un découpage fort différent. Si la première partie de la strophe ne comporte que des verbes passifs, « être » (verbe d'état) et « avoir » (verbe de possession), la deuxième partie comprend deux verbes d'action « saute » (v. 59) et « dompte » (v. 61), ce qui crée l'opposition binaire passif/actif. Quant au rôle de cette mise en perspective des quatre derniers vers de chaque strophe de seize vers, il s'agit d'attirer l'attention sur leur contenu, qui comporte plusieurs clés d'interprétations.

3.3.2.2 Analyse linéaire : champs lexicaux et sémantique

Pour cette section, je procéderai au dépouillement, strophe par strophe, vers par vers, d'éléments qui m'ont semblé primordiaux pour la compréhension et pour l'analyse du texte.

D'abord, au troisième vers de la première strophe, on trouve une manifestation de l'association femme/rivière, avec « œil » et « dent » versus « feuille » et « coquille ». J'ajouterai que la feuille se trouve plus haut sur la rivière que la coquille (à la hauteur de la mer), comme l'œil est plus haut que la dent sur le visage. De même la dent et la coquille sont composées de matière analogue du moins, observées visuellement. Enfin, certaines feuilles ont cette forme ovale, semblable à celle de l'œil.

La deuxième strophe (v. 5) débute par le verbe « c'était » : l'imparfait indique un événement passé, dont le moment exact est indéterminé, alors que le « c' » démonstratif renvoie à la fille/rivière du refrain. Quant à la suite du vers, «...plus haut

que la plaine...», elle indique un mouvement en direction du haut de la rivière. On peut aussi voir ce vers (v. 5) comme l'amorce du flot de mots ou métaphoriquement du flot de l'eau, qui est suggérée autant par la structure, la versification, la syntaxe que la ponctuation du texte (voir p. 73). Par ailleurs, vous remarquerez que la deuxième strophe dissimule un personnage, un homme qui prend dans ce cas le visage du canoteur. Dans ce cadre, la fonction du verbe « fallait » (v. 6) est d'annoncer l'énumération d'une série de qualités et de connaissances nécessaires au canoteur pour atteindre son but : d'abord les qualités, « la patience et l'aviron »²²³ (v.7), puis les connaissances, « de la chute » (v 8), « du portage et du courant (v.9), « où et comment l'eau culbute » (v 10). Puis au vers onze apparaît un élément descriptif du canot. En fait, l'expression « oreille de charrue » se rapporte, en québécois, à l'action du socle tranchant de la charrue (en français standard versoir), parce qu'il verse la terre à gauche et à droite²²⁴, ce qui forme des oreilles à la charrue. Dans ce cas, le versoir représente le devant du canot qui envoie sur la gauche et la droite (v. 14) « les corps morts et les écumes » (v. 12) et fait éclabousser « l'eau morte » (v. 13). Quant au ciré (v.13), c'est l'expression française pour un manteau imperméable, donc un attribut du canoteur. En ce qui concerne le vers quatorze, le terme « veille » vient donner un deuxième sens à gauche et droite, alors que l'homme, par prudence, vérifie de chaque côté du canot, s'il y a présence d'obstacles. Au vers quinze, deux termes demandent explication, puisqu'ils sont utilisés dans un sens typiquement québécois : « la pince » (v. 15) correspond aux extrémités du canot, alors que le « ballant » (v. 15) fait référence à l'équilibre instable²²⁵. Dans les deux cas, il s'agit pour le canoteur de conserver l'équilibre du canot malgré les vagues et les soubresauts. Ces habiletés techniques s'ajoutent aux connaissances et aux qualités du canoteur énoncées ci-haut.

²²³ Dans le vocabulaire québécois et malidenots, « aviron » est un terme générique pour rame, pagaie ou autres. Il peut aussi agir comme contraction du verbe « avironner » qui signifie utiliser l'aviron pour faire avancer le canot. Voir : Jean-Claude Boulanger et Alain Rey, *Le Robert dictionnaire québécois d'aujourd'hui : langue française, histoire, géographie, culture générale*, Dicorobert, Saint-Laurent, 1992; Naud, *Dictionnaire des régionalismes*. C'est dans ce sens que Vigneault emploie « aviron », en sous-entendant savoir bien avironner.

²²⁴ Louis-Alexandre Bélisle, *Dictionnaire Bélisle de la langue française au Canada*, Leland, Montréal, 1957.

²²⁵ Lionel Meney, *Dictionnaire québécois-français*, Guérin, Montréal, 1999.

Les vers suivants, soit « sans vouloir te commander » (v. 16), « tiens-toi bien pis laisse aller » (v. 17), peuvent être interprétés dans le sens d'une relation canoteur/rivière qui peut être résumée comme suit : malgré ses connaissances, l'homme ne peut contrôler la rivière qui est libre et imprévisible, il doit plutôt suivre de son mieux ses mouvements. Reste que le verbe commander, au sens propre, ne se réfère pas aux objets, mais au contrôle exercé sur des êtres humains. Nous verrons un peu plus loin comment ce passage peut être transposé dans une relation homme/femme. Pour l'instant, sautons directement aux vers dix-neuf et vingt. On trouve l'opposition « eau douce » qui correspond à l'eau des rivières et eau salée (v. 20) qui correspond à l'eau de mer. Par le verbe « dessaler », on est face à la description d'un phénomène physique normal. En fait, lorsque l'on remonte une rivière rattachée à la mer, on passe obligatoirement de l'eau salée à l'eau douce. Par contre, on peut interpréter ces vers au deuxième degré, l'eau douce symbolisant le féminin et l'eau salée le masculin. Cette interprétation concorde avec le sens figuré de « dessaler » qui signifie devenir moins niais, plus déluré ou encore, dégourdi, déniaisé²²⁶. En ce sens, pourquoi ne pas y voir les premières manifestations d'une relation amoureuse entre une fille et un jeune homme ? L'hypothèse admise, il nous faudrait transposer l'ensemble des éléments qui marquent la relation canoteur/rivière en regard de cette relation de flirt entre une jeune femme et un jeune homme. Quant au verbe commander, doublé du vers « tiens-toi bien pis laisse aller » (v. 17), on pourrait les penser comme un contrôle sur les émotions ou encore, l'évocation de ce dosage difficile entre les comportements entreprenants et la retenue, caractéristique des premières rencontres. Pour les quatre derniers vers de la strophe, on peut se demander qui prend la parole : est-ce le narrateur, l'esprit de la rivière, la femme, le canoteur ? En creusant plus loin, j'en suis venu à me demander si Vigneault n'a pas voulu imiter un procédé typique de l'art de raconter. On peut imaginer aisément un conteur qui, suite à un passage descriptif, décide de s'adresser directement à l'auditoire de manière à l'impliquer virtuellement dans l'histoire, ce qui, du même coup, donne l'impression que l'action a lieu en temps réel. Notez en plus l'utilisation du « on » (v. 20) qui prend le sens québécois de n'importe qui. Pour une meilleure compréhension, modifions légèrement les vers dix-neuf et vingt, ce qui pourrait donner :

²²⁶ Robert et al., « Dessaler », *Le Petit Robert I*.

« Pour dire à chacun des membres de l'auditoire individuellement qu'à l'eau douce [...n'importe quel des membres de l'auditoire finiraient] par dessaler » (italique ajouté).

Pour le deuxième quatrain au vers vingt-quatre, on trouve « Le dos souple et la danse dans l'âme », des caractéristiques qui se rapportent généralement à la femme : le dos (corps) s'oppose à l'âme. Bien entendu, les qualités seront métaphoriquement attribuables, du même coup, à la rivière.

Aux quatre premiers vers du deuxième couplet, l'auteur du récit a intercalé deux vers associés à la femme avec deux autres associés à la rivière, ce qui rend les deux pôles de la métaphore pratiquement inextricables. On trouve d'abord le verbe d'état « fatiguée » (v. 26) et le verbe d'action « faisait » (v. 28) couplés respectivement à « semaine » et « dimanche » qui se rapportent aux champs lexicaux des activités humaines : le repos et le travail. Puis les vers vingt-sept et vingt-neuf illustrent des attributs de la rivière, les « rapides » et les « gros bouillons » (qui correspondent aux vagues que forment l'eau d'une chute ou d'une cascade en tombant). Quant au « quatrième », il se rapporte probablement à l'emplacement d'une chute, associé à un portage, donc notre femme/rievière. Contrairement au couplet précédent, le récit n'a plus lieu directement sur la rivière, mais aux alentours. En ce sens, la section suivante (du vers trente et un à trente-sept), nous décrit un paysage qui pourrait bien être celui du chemin qui longe la rivière, avec ses attributs : le « sable » (v. 30), les « cailloux » (v. 32), la « source » (v. 33), le « brûlé » (v. 34) et le « bois d'argent » (v. 37). Pour notre bonne compréhension, quelques petites précisions terminologiques seront nécessaires. Au vers trente et un, le terme « dorure » signifie recouvrir d'une couche d'or²²⁷, ce que fait au sens figuré le sable autour de la rivière. Le « brûlé » dans le langage québécois et malidenot signifie une section de forêt qui a anciennement brûlé²²⁸ un type d'espace propice au développement des fruits sauvages : framboises (v. 35), bleuets et bériss (v. 36). Le terme « bériss » en québécois et en malidenot se rapporte au

²²⁷ Boulanger et Rey, « Dorure », *Le Robert dictionnaire québécois d'aujourd'hui*.

²²⁸ Meney, « Brûlé », *Dictionnaire québécois-français*; Naud, « Brûlé », *Dictionnaire des régionalismes*.

fruit de airelle vigne-d'Ida, un arbuste des régions nordiques²²⁹. De retour à notre analyse, on peut se demander où est passée la figure masculine du canoteur qui était centrale au couplet précédent ? En fait, on l'a troquée contre celle du promeneur, ce qui est subtilement illustré par le texte. Premièrement, un chemin qui longe la rivière doit être parcouru à pied, mais en plus, on voit apparaître les expressions, « à deux pas » (V. 33) et « à trois pas » (V. 34). Resterait à savoir si la relation promeneur/rivière cache au deuxième degré une relation homme/femme ? Comme au couplet précédent, à partir du vers trente-huit jusqu'au vers quarante et un, on note un changement de ton qui se matérialise par l'utilisation de l'impératif et de la deuxième personne du singulier : « Prends ton temps, prends pas ta course » (v. 38), « Pas si vite, assieds-toi là » (v. 40). Encore une fois, on peut s'imaginer que la parole est prise par le narrateur conteur. Au premier degré, on comprend que le promeneur a traversé des arbustes épineux (v. 39). Reste que le pronom « on » (v. 40) ne prend pas le sens de n'importe qui, mais celui de « nous », ce qui suggère un promeneur accompagné. Je propose de le voir comme un couple d'amoureux. Les vers trente-huit, trente-neuf et quarante pourront être perçus, au deuxième degré, comme une sorte de morale qui se lirait comme suit : il y a du danger à s'engager trop rapidement dans une relation amoureuse.

Au troisième quatrain, troisième vers, « feu » et « or » se rapportent aux couleurs des feuilles à l'automne, alors qu'« attifé » signifie habiller d'une manière bizarre, c'est ce dernier terme qui permet d'assimiler les feuilles de la rivière à des bijoux ou des vêtements féminins. Le terme « fée », au vers précédent, se rapporte, en langage littéraire, à une femme remarquable par sa grâce, son esprit, son adresse²³⁰, précisément la femme décrite au couplet suivant.

Nous nous attarderons maintenant à décortiquer les différents éléments descriptifs contenus dans les douze premiers vers du troisième couplet. Le premier vers marque l'arrivée du froid (v. 47) suivi d'un ensemble d'éléments qui correspondent au recouvrement de glace et de neige qui s'empare de la rivière en hiver. On trouve d'abord

²²⁹ Meney, « Bérés », *Dictionnaire québécois-français*; Naud, « Bérés » *Dictionnaire des régionalismes*.

²³⁰ Robert et al., « Fée », *Le Petit Robert 1*.

le terme « gros dos » (v. 48), une expression dont le sens premier est attribuable au chat qui courbe le dos²³¹, mais qui est transposé ici pour la neige et la glace qui grossissent la rivière²³². Aux vers suivants le thème est réitéré par la métaphore du vêtement d'hiver féminin ; « les manchons pis les manteaux » (v. 49) sont, comme la neige, « blancs », « beaux » et « chauds »²³³ (v. 50). Aux vers suivants apparaissent les attributs de la femme-fée « la race et la grâce ». Pour la « race », Le Robert dictionnaire québécois d'aujourd'hui donne : « qui a une distinction, une élégance naturelle²³⁴... ». Quant à la « grâce », elle se rapporte à la lumière divine, à la bénédiction ou à l'inspiration divine, au surnaturel ou encore, à la pureté²³⁵. Puis, le vers cinquante-deux nous donne, à son tour, les caractéristiques qui font la noblesse de la rivière-fée : « elle est de chasse et de glace ». Suit l'énumération d'une série d'animaux typiques de la Côte-Nord (v. 53-55). Remarquez qu'il s'agit uniquement d'animaux à fourrure, en plus d'être des espèces associées à la trappe. Le choix n'est pas innocent puisqu'on trouve aussi sur la Côte-Nord un petit nombre de caribous, de chevreuils et de orignaux²³⁶. Poursuivant la métaphore des vêtements d'hiver, on peut se représenter une femme dont le majestueux manteau blanc est bordé de fourrure ou de « dentelle », une idée qui nous est suggérée par les traces que laissent les animaux dans la neige (v. 56). D'autre part, le caractère *trappé* de ces animaux annonce le personnage du trappeur du prochain couplet. Notez que pour le présent couplet, je n'ai pu déceler aucune figure masculine particulière, ce qui me mène à penser que l'homme n'est présent que de manière passive : comme l'auditeur, il contemple la femme-fée.

On peut considérer les vers cinquante-sept et cinquante-huit comme un préambule à l'action des quatre derniers vers de la strophe. Ces six vers peuvent d'abord être compris comme un pur phénomène physique. Effectivement, lorsque « la glace est trop mince » (v. 57), parfois les vagues la brisent et la broient, comme si elles cherchaient à s'échapper au grand jour. De même, la rivière gèle à nouveau la nuit

²³¹ Robert et al., « Dos », *Le Petit Robert 1*.

²³² Notez que le chat est un animal à fourrure.

²³³ Si la neige en elle-même est froide, une couche de neige ou de glace isole le sol ou l'eau de l'air et de cette manière conserve la chaleur.

²³⁴ Boulanger et Rey, « Race », *Le Robert dictionnaire québécois d'aujourd'hui*.

²³⁵ Robert et al., « Grâce », *Le Petit Robert 1*.

²³⁶ Rochette, *Notes sur la Côte Nord*, p. 83.

lorsque la température retombe²³⁷. Noter aussi qu'au vers cinquante-huit, Vigneault utilise le terme fenêtre comme métaphore de la glace²³⁸. Pour l'ensemble du passage, au sens figuré, je dirais qu'on est face à une relation homme/femme où l'amour est inégal. L'homme est éperdument amoureux du caractère surnaturel de la fée, alors que la femme se sent enfermée dans la relation, comme prise dans la glace. Si mon hypothèse est exacte, « sauter la fenêtre » devient le symbole de la recherche de la liberté. Au vers soixante-deux, le « froid » symbolisera l'emprise que l'homme tente d'avoir sur la femme. En fin, la relation est instable, ce qui annonce la rupture qui va suivre au prochain couplet. Le vers soixante-trois du quatrième quatrain illustre déjà la suite des événements par le terme « amante ». L'homme perdra la femme au profit d'un autre homme.

Au quatrième quatrain, au vers soixante-cinq, « jeune et vieille » viennent se joindre aux différents éléments d'intemporalité, comme si la femme/rivière avait toujours existé et existera toujours. Quant au vers complet « jeune et vieille et muette et parlante », il génère le surnaturel puisque la femme/rivière possède des qualités qui ne peuvent être possédées simultanément.

Nous en sommes maintenant au dernier couplet, endroit où l'on voit paraître d'entrée de jeu la figure du trappeur. Remarquez qu'on ne connaît ni l'origine ethnique de l'homme (qui pourrait bien être blanc ou amérindien) ni l'époque exacte du récit. Nous avons vu que la trappe et les compagnies débutent à la fin du XVI^e siècle et se poursuivent jusqu'au XX^e siècle, alors que pour les blancs la période est réduite au XIX^e et au XX^e siècle. Dans tous les cas, il ne s'agit pas de trancher entre les différentes possibilités temporelles et ethniques. Au contraire, j'ai l'impression que Vigneault cherche à capitaliser sur l'ambiguïté, de manière à générer le mystérieux, le merveilleux, le mythique.

²³⁷ Rochette, *Notes sur la Côte Nord*, p. 21

²³⁸ Les Français utilisent le mot « glace » pour parler d'une fenêtre. Voir : Robert et al., *Le Petit Robert 1*.

Puis, dès le vers soixante-douze, se manifeste la relation homme/femme. Précisons quelques mots de vocabulaire. Le mot « blonde » (v. 73) est utilisé au Québec pour désigner une amie de cœur, alors que « cavalier » (v. 73) signifie un prétendant ou un amoureux²³⁹. Pour ce récit allons jusqu'à parler d'un amant. Comme le résume bien l'expression, l'homme qui part à la chasse perd sa place auprès de sa petite amie. La suite du récit est assez complexe, « Sont partis le même jour Mais chacun de son côté » (v. 74-75). On peut se demander qui est le deuxième chasseur ? On découvre, enfin, que l'amant de la femme, selon la logique du récit, est aussi métaphoriquement l'amant de la rivière. Il part donc à la chasse, comme notre personnage principal. Résumons donc la fin de l'histoire simplement : les deux chasseurs se retrouvent au même point de chasse, puis survient un accident où les deux périssent, « les chiens sont r'venus tout seuls » (v. 83). Qu'en est-il au deuxième degré ? On peut y voir la fin d'une relation amoureuse entre l'homme-trappeur et la femme. Au niveau des sentiments, la mort pourrait aussi symboliser la peine d'amour.

Il me faut maintenant attirer l'attention du lecteur sur les quatre derniers vers de la strophe où Vigneault utilise un double procédé d'accentuation. D'abord, par l'insertion d'un dialogue entre les deux chasseurs, mais aussi par l'emploi de la ponctuation, puisque le point d'exclamation et les virgules, obligent le lecteur ou l'interprète, à faire des arrêts et à accentuer certains mots.

On peut enfin considérer le dernier refrain comme la conclusion du récit. D'abord, l'emploi du prénom féminin Julie peut suggérer cette lecture : ils ont dit que c'était à cause de Julie que l'homme du récit est triste. De l'autre côté, c'est la « Manikoutai » qui a tué les chasseurs. Dans les deux cas, on pourra interpréter le vers quatre-vingt-sept comme suit : ils diront qu'avec le temps on oublie l'amour ou encore, la mort.

²³⁹ Bélisle, « Blonde », *Dictionnaire Bélisle de la langue française au Canada*.

3.3.3 *La Manikoutai* en musique et en chanson

Il s'agit pour cette section d'exposer quelques éléments relatifs à l'instrumentation, au schéma musical, à la phonologie, en plus de décrire les modifications subies par le texte, une fois transposé à l'oral.

D'abord, on apprend de la bouche de Gaston Rochon, musicien et orchestrateur des pièces de Vigneault, que *La Manikoutai* est construite sur la base de deux thèmes de musique traditionnelle, un pour le refrain, l'autre pour les couplets²⁴⁰. En ce sens, l'enracinement de la tradition orale est plus profond qu'il n'avait semblé à première vue. En ce qui a trait à l'instrumentation, elle est des plus variables, bien que l'on note l'omniprésence des sons graves : chaque pièce utilisant, soit la contrebasse (cordes pincées) soit la basse électrique, s'ajoute pour quatre des interprétations²⁴¹, un tambour dont la tonalité basse, rappelle la musique amérindienne²⁴². Les autres pièces produisent un effet semblable par un mélange de batterie et de basse. De manière globale, ces sons graves donnent aux interprétations un caractère mystérieux qui vient s'ajouter au pouvoir du terme « Manikoutai ». On remarque, par ailleurs, la présence du violon (6 pièces sur 7) et du piano (4 pièces sur 7), de même que pour certaines pièces, les instruments à vent et de la guitare (version de Claire Pelletier). Dans tous les cas, l'orchestration semble viser la production d'un effet de grandeur; quelque chose de merveilleux, voire de surnaturel, ce qui s'accorde avec l'aspect mythique (mythologique) du texte.

Passons maintenant au schéma musical. Chaque mesure comporte quatre temps, qui se découpent différemment pour les couplets et pour le refrain. Pour le refrain, chaque vers s'échelonne sur deux mesures (huit temps). Les six premiers temps viennent se coupler au schéma ternaire décrit en page soixante et onze, soit : deux séries de court,

²⁴⁰ Voir : Gaston Rochon, *Processus compositionnel : genèse de chansons de Gilles Vigneault : un témoignage*, Thèse (phD), Goteborg Universitet, Goteborg, Suède, 1993.

²⁴¹ Il s'agit des interprétations de Vigneault de 1967 et 1969, de Monique Leyrac 1967 et de Claire Pelletier de 2003.

²⁴² Selon Michel Grégoire, les Montagnais emploient ce type de tambour pour des chants divinatoires et incantatoires qui leur permettaient d'attirer le gibier et de prévoir les résultats de la chasse. Voir : Richard Dominique, *Le langage de la chasse : autobiographie de Michel Grégoire*, Montagnais de Natashquan, Presse de l'Université du Québec, Sillery, 1989, p. 23, 26-30.

court, long, ce qui se traduit, en terme musical, par croche (demi-temps), croche (demi-temps), noire (un temps). Les voyelles finales suivront cette rythmique et les « dit », « -tait » (v. 1), « dis » « -tait » (v. 2) et ainsi de suite, seront allongées et accentuées. Quant aux rimes féminines de chaque refrain, par exemple « fille » (v. 1) et « coquille » (v. 3), elles seront allongées sur trois temps (blanche pointée) et se termineront par la prononciation du « e » final²⁴³. Puis, le terme « Manikoutai » sera découpé de manière à allonger et à accentuer les trois dernières syllabes²⁴⁴. Au niveau global, on aura un rythme assez saccadé où l'emphase sera mise sur la fin de chaque vers.

Pour les couplets, en contraste avec les refrains, aucun « e » final n'est prononcé. De manière générale, la mesure de quatre temps couvre l'équivalent de deux vers où chaque syllabe a théoriquement²⁴⁵ la même valeur, soit un quart de temps (double croche)²⁴⁶. Reste que les différentes versions ont leurs particularités. Pour la première version de Vigneault de 1967 et celle de Claire Pelletier de 2003, les douze premiers vers sont mesurés, mais les quatre derniers, plus le vers libre, ne sont pas mesurés²⁴⁷, ce qui cadre avec le découpage exposé en page soixante-treize. Les autres pièces ne suivent pas le même schéma : les versions de Vigneault de 1969 et de Leyrac de 1967, ne conservent comme passage non mesuré que les deux derniers vers et le vers libre, la version de Pauline Julien de 1973 et de Vigneault de 1974 mesure tout le couplet, le vers libre compris et finalement, les couplets de la version de Leyrac de 1972 ne comprennent que des lignes mélodiques non mesurées. Chaque découpage modifie légèrement l'effet global de l'objet musical, le mesuré allant de pair avec l'effet de continuité et le non mesuré avec l'effet d'imprévisibilité et de liberté.

²⁴³ Si techniquement le « e » final n'est pas prononcé en français, il l'est souvent en chanson.

²⁴⁴ C'est à dire : « la » croche (demi-temps), « Ma- » croche, « -ni- » noire (un temps), « -kou- » noire, « -tai » noire ou court, long, long, long.

²⁴⁵ Dans les faits, les chanteurs ne respectent pas exactement les temps, ils anticipent ou retardent certains sons, ce qui est normal et ne sert qu'à rendre la pièce plus vivante.

²⁴⁶ On a donc un schéma de seize quarts de temps où s'insèrent deux fois sept syllabes d'un quart de temps chacune, suivi pour chaque série d'un quart de silence.

²⁴⁷ Pour les non-musiciens, on décèle un passage non mesuré, lorsqu'il est impossible de compter les temps et le rythme, ce qui donne du même coup un effet de liberté.

Deux derniers éléments de récurrence sont à noter. D'abord, la présence de ponctuations aux vers quatre-vingt à quatre-vingt-trois donnant invariablement place à un phénomène d'accentuation. Et pour la plupart des versions, un ralentissement aux deux premiers vers du dernier refrain, comme si l'on voulait illustrer la gravité de la situation. Le rythme normal reprend aux deux derniers vers. Enfin, la dernière syllabe « -tai » est soutenue durant toute une mesure, pour que soit bien identifiée la finale.

Les différentes versions orales ont fait subir au texte écrit quelques modifications, mais rien de substantiel. D'abord, un espace de changement se trouve au niveau des groupes pronoms/verbes du premier et troisième vers de chaque quatrain. La version de Pauline Julien correspond sur ce point à la version écrite de 1967²⁴⁸, les vers vingt-trois et soixante et cinq sont inversés, soit « Moi, je dis » (v. 23) et « Je dirai » (v. 65). Les deux versions de Monique Leyrac donne « moi je dirai » pour le vers vingt-trois. La version de Vigneault en 1967, remplace au vers quatre-vingt-cinq « Ils ont dit » par « Ils diront », alors qu'en 1974, c'est au vers quarante-trois « Ils croyaient » que Vigneault utilise « Ils diront ». Bref, tout se passe comme si les verbes et les temps étaient interchangeables, ce qui concorde avec l'idée d'un récit intemporel.

Il nous reste à identifier les éléments caractéristiques de la phonologie québécoise. Si les versions de Monique Leyrac ne contiennent aucun élément, Pauline Julien ne prononce qu'une seule voyelle typique du Québec, au vers quarante « là » avec la voyelle basse, postérieur /la/. Il en est de même pour Claire Pelletier qui transforme le « bien » (v.17) en « ben » /bě/. Enfin, pour les versions de Vigneault, les refrains ne contiennent aucun élément phonétique clairement québécois, alors que les couplets contiennent quelques voyelles éparses²⁴⁹. Au premier, couplet on note « charrue » /ʃaʁy/ (v. 11) et « pas » /pa/ (v. 10), avec la basse postérieure /a/. Les nasales de « courant » (v. 9) et « ballant » (v. 15) sont prononcées basses et légèrement antérieurs /ã/. Au deuxième couplet, par contre, « argent » (v. 37) est prononcé avec la nasale

²⁴⁸ Vigneault, Gilles. « Tam ti delam », *Gilles Vigneault chante et récite*, vol. 2, FL 298 Columbia, 1963.

²⁴⁹ Je n'énumérerai ici que les phonèmes les plus évidents, d'autres termes donnent l'impression de la présence de l'accent de Natashquan, mais de manière si subtile qu'il ne m'a pas été possible d'en décrire la phonologie exacte.

basse, postérieure /ã/. La fin du deuxième couplet est marquée par une série complète de phonème québécois : « pas » /pa/ (v. 38), « pas » /pa/, là /la/ (v. 40), va /va/ (v. 41), « piquant » /pikã/ et « déchirant » /defiã/ (v. 39) et « Ça » /sa/ (v. 42). Pour le troisième couplet aucun élément phonologique ne m'a semblé clairement québécois. Quant au dernier couplet, on voit apparaître la dernière syllabe de « salueras » /salyã/ et « pas » /pa/. Globalement, on trouve une légère tendance à l'augmentation des phonèmes québécois dans les sections du texte où il y a prise de parole, ce qui est plus évident pour le deuxième couplet. Malgré tout, la phonologie de *La Manikoutai* reste difficile à interpréter. En fait, si l'on compare avec une chanson comme *Berlu* où les traits phonétiques québécois sont omniprésents ou avec une autre comme *J'ai pour toi un lac* où ils sont absents, la présente chanson fait figure d'entre-deux, comme si Vigneault avait voulu mélanger le caractère régional des parlers québécois, avec la visée d'universalité du français international. En d'autres mots, marquer le récit à la fois d'un caractère local et universel.

3.3.4 Essai d'interprétation globale du texte

J'avais laissé volontairement de côté le poème *Était-ce femme ?*, préférant analyser d'abord *La Manikoutai* de manière isolé. La comparaison des deux textes me permettra de dresser les grands axes d'interprétation de *La Manikoutai*.

Premier point d'intérêt d'*Était-ce femme ?*, un questionnement aux quatre premiers vers qui est amplifié, aux deux derniers vers, par une réponse évasive et ambiguë. On y trouve déjà la substance générale du texte qui est marqué par le mystère, le surnaturel et le merveilleux, ce que j'ai rapproché plutôt du style des récits mythologiques. Ensuite, on trouve au premier et au cinquième vers, l'exposition du premier axe du récit, cette comparaison femme/rivière qui nous a suivie tout au long de l'analyse. Il s'agit en fait, plus que de l'hybridation de deux images, de deux histoires parallèles, transposables l'une dans l'autre, mais que l'on ne peut jamais lire

simultanément²⁵⁰. L'histoire de la rivière, c'est d'abord celle que l'on perçoit au premier degré, non seulement les caractéristiques physiques de la rivière, mais aussi les liens que l'homme entretient avec la rivière, par ses activités : le canotage, la marche et la chasse. De l'autre côté, l'histoire de la femme est illustrée par le dernier vers d'*Était-ce femme ?*, c'est le couple amour/mort, dont on connaît déjà le dénouement. C'est le récit d'une relation amoureuse qui se termine par un échec et une peine d'amour. Puis, le deuxième vers d'*Était-ce femme ?* présente un autre axe, le passage de « la vie à la mort », par l'entremise du temps qui passe. On peut imaginer l'homme du récit comme le symbole de la vie humaine, une vie éphémère que le passage successif des saisons finira par mener à la mort naturelle. Il faut noter que la version de *La Manikoutai*, au dos de la pochette de l'album éponyme de 1967 et celle sur l'enregistrement, comprend un vers supplémentaire intercalé entre « C'était la femme et la rivière » (v. 5) et « Et l'amour mêlé à la mort » (v. 6), ce vers se lisait comme suit : « Et l'eau mêlée à la lumière ». Dans la version du poème enregistré en 1969, Vigneault transpose « l'eau » par la « vie »; l'eau symbole de la vie. Mais c'est la vie de la nature qui, contrairement à la vie humaine, est perpétuelle. La « lumière », dans ce cas, peut être rapportée à l'âme ou à l'esprit qui justement survit après la mort, par opposition au corps qui disparaît. Le troisième vers nous parle justement de l'opposition âme/corps qui, à mon avis, vient se surajouter à femme/ri vière. En fait, si les histoires de la rivière et de la femme sont totalement distinctes au niveau du corps, elles ne formeront plus qu'une seule au niveau de l'esprit, comme une sorte de trinité, soit femme/ri vière/esprit. La présence de l'image de l'âme est moins évidente que les autres au niveau du texte de *La Manikoutai*, si ce n'est qu'au vers vingt-trois avec « la danse dans l'âme » ou par l'évocation de la grâce, associée à la lumière divine. Reste qu'après l'écoute de *La Manikoutai*, on peut pratiquement sentir la présence de l'élément spirituel. En grande partie à cause de l'accompagnement musical et du schéma rythmique croche, croche, noire qui rappellent le tambour innu. Ces éléments font corps avec le côté mystérieux de l'ensemble du texte.

²⁵⁰ On en trouve la meilleure illustration au dernier couplet de *La Manikoutai*, alors que l'amant de la femme est au village (cavalier), mais que celui de la rivière (trappeur) est à la chasse (voir p. 83).

Je termine cette section d'interprétation globale sur ces lignes, bien qu'il soit encore possible de raffiner les analyses. À tout le moins, j'estime avoir réussi à démontrer la grande richesse de l'objet linguistique qu'un examen superficiel n'aurait pu révéler.

3.4 Conclusion

J'ai débuté ce chapitre avec le souci de pousser plus loin la réflexion sur le lieu de rencontre de la tradition orale et de l'univers chansonnier, un espace où Vigneault devait servir de porte d'accès. À son tour, le choix de l'analyse de *La Manikoutai* devait nous ouvrir une fenêtre sur l'univers du poète. Où en sommes-nous à ce point de l'exposé ? Nous avons pu accomplir un parcours qui nous a d'abord conduit sur les chemins de l'histoire de Natashquan et de Vigneault et sur les traces des caractéristiques de différentes formes de français. Puis, la deuxième partie du chapitre nous a permis de décortiquer le texte et la musique de l'objet-chanson pour en déceler des thèmes et des procédés poétiques, dont la présence n'était pas toujours évidente. Vient donc le temps de faire le point sur les liens qui unissent *La Manikoutai* à l'univers plus large de Vigneault, de même qu'à la tradition orale.

Dans un premier temps, se sont présentées à nous une quantité impressionnante de thématiques dont bon nombre identifient *La Manikoutai* au monde du chansonnier. On ne manquera pas d'y avoir constaté les références à la Côte-Nord et à Natashquan : par la trappe, une activité économique traditionnelle, par le canot, un moyen de transport privilégié dans la région, par la description du territoire, sa faune à fourrure et sa végétation, ces rivières sauvages que seule l'expérience permet de surmonter, ainsi que le froid et la neige. Mais aussi la référence aux Amérindiens, à leur ancestralité sur le territoire et à leur spiritualité, proche des choses de la nature, donc de ce même territoire décrit par Vigneault. Encore une fois, c'est à sa vision toute particulière du pays que nous convit le parolier : un coin de pays isolé et pittoresque. Les personnages du récit, l'homme et la femme, en sont aussi imprégnés. Reste qu'au deuxième degré, ce ne sont pas des thèmes typiques de la Côte-Nord qui surgissent du récit, mais la vie et la mort humaine, l'amour, l'âme, la vie de la nature. Donc, une série de thèmes universaux,

pouvant être attribuables à n'importe quel coin de pays. C'est la surprise que nous réserve le pays de Vigneault, à la fois ancré dans une région et symbole de l'humanité entière. Cette affirmation se trouve corroborée par mon analyse de la langue de *La Manikoutai* qui en partie identifie le texte au Québec et à Natashquan, mais du même coup, en utilisant le français standardisé dit international, l'universalise. Le français international n'est certes pas réellement universel, mais il agit ici comme le symbole de l'universalité.

Par contre, *La Manikoutai* ne se résume pas qu'à l'évocation du thème du pays. Elle est à la fois un regard sur le passé et sur le présent. J'ai pu évoquer à plusieurs reprises les rapprochements entre le style des légendes, du mythe, la technique du conteur, voire les traditions orales en général et celui de *La Manikoutai*. Par contre, à aucun moment, la chanson dans sa globalité n'a pu être qualifiée de mythe, de légende ou d'un autre type de récit oral. Elle ne peut être considérée que comme un objet-chanson. Vigneault emploie un ensemble de procédés qui nous rappelle la tradition et qui vise à générer des effets semblables à ceux des récits mythologiques, mais *La Manikoutai* reste une création originale. D'ailleurs, elle emprunte autant à la chanson et à la tradition poético-littéraire française qu'à la tradition orale. Le passé n'y a pas non plus, comme dans le traditionalisme, la fonction de perpétuer une situation passée valorisée. Comme dans la légende, il mêle le réputé historique, à l'indéterminé et à l'intemporel, donc à un passé non parfaitement identifiable.

La Manikoutai n'est pas en tant que telle, une pièce typique du répertoire de Vigneault, mais elle nous renseigne somme toute sur le processus par lequel on peut innover en utilisant des procédés issus de la tradition orale, tout en s'en distançant. Ces éléments qui rappellent la tradition orale, ont pour but de provoquer une réaction, une expérience particulière chez l'auditeur qui le plus souvent est issu d'un milieu urbain. De même, peut-on faire un lien entre l'analyse de *La Manikoutai* et l'ensemble de l'oeuvre de Gilles Vigneault ? Couramment, Vigneault part d'histoires personnelles et transfère ces dernières dans un univers imaginaire. Le discours sur la tradition chez Vigneault ne constitue pas une rupture avec le passé, mais ce passé imaginaire qui

rappelle vaguement le réel, a en quelque sorte pour effet symbolique d'éloigner le passé récent; de le renvoyer au rang de situation originelle comme dans le mythe.

Chapitre 4

Une analyse synthèse des liens entre la tradition orale et le mouvement chansonnier

Dans ce chapitre, j'aborde la question des liens entre le mouvement chansonnier et la tradition orale avec pour référence un cadre théorique à mi-chemin entre l'analyse culturelle des processus de diffusion et une approche bourdieusienne. Ce cadre permet, d'abord, d'articuler, dans un ensemble commun, les forces des approches empiriques des chapitres deux et trois. Mais en plus, il met à contribution les données disponibles pour construire une trame d'hypothèses édifiantes, bien que des analyses plus approfondies seraient nécessaires pour passer des hypothèses aux thèses.

4.1 Construction théorique

4.1.1 Base socioculturelle

Je postule que le courant « chanson poétique » est suffisamment homogène pour être défini comme un seul bloc et qu'il donne place à l'adoption d'éléments généraux et d'éléments variables. Mais cette homogénéité est relative, ce qui signifie qu'il n'est pas possible de tracer de frontières claires et immuables à l'objet. Cette cohésion découle plutôt de l'existence d'une « classe d'individus²⁵¹ » qui a fait l'acquisition préalable d'un bagage culturel commun (comportements, valeurs et conceptions) et qui partage un même positionnement social (classe sociale, âge, statut social). Cette dernière est en lien avec la structure fermée et la conception élitiste du système d'éducation de l'époque qui créent un point de différenciation sociale suffisamment marqué pour départager les étudiants des non-étudiants. Sur cette base, il est légitime de penser qu'une classe d'individus étudiants puisse développer des goûts semblables. Il s'agit, de fait, du public dominant des chansonniers, ce qui ne signifie pas l'absence d'amateurs de chansonniers non étudiants ni que tous les étudiants aiment les chansonniers, ni que tous les amateurs

²⁵¹ Le terme classe est emprunté à Bourdieu qui la définit à la manière d'une classe d'objets semblables et non pas dans le sens marxiste de groupe en lutte. Voir : Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Édition de minuit, 1980, p. 88-89, 98-102; Idem, « Espace social et genèse des "classes" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 52/53, juin 1984, p. 3-7.

de chanson poétique aiment les mêmes chansonniers. Il n’y a pas, dans ce sens, de relation mécanique entre les milieux étudiants et le mouvement chansonnier. Pour expliciter cette relation, je suggère comme modèle théorique la notion de « potentialité d’association » que j’adapte à partir de la théorie de l’habitus de Pierre Bourdieu. Je considère chaque parcours individuel comme la résultante d’une trame de choix conscients et inconscients et d’une série de hasards et d’effets (c’est-à-dire qu’on ne contrôle pas complètement les effets de ces choix), lesquels sont encadrés par le bagage culturel et le positionnement social²⁵². Ce modèle structurera mon analyse tant dans la synchronie que la diachronie pour l’ensemble du chapitre.

4.1.2 Critères de classification

Cette base d’analyse socioculturelle a l’avantage de ne pas présupposer de direction historique au mouvement chansonnier ni aux chansonniers pris individuellement. Par contre, cette association avec différents groupes étudiants a un corollaire. La conception élitiste de l’éducation concorde avec la structure des discours sur la chanson. Précisément, ces derniers tendent à catégoriser tant les chansons, les auteurs-compositeurs que les interprètes sur des échelles qui vont du plus ou moins « artistique », plus ou moins « poétique », « authentique », « original », etc. Comme cadre commun, les écrits font couramment référence à la définition officielle de la chanson de l’époque qui lui donne le statut d’art mineur. On remarque que les adeptes du mouvement chansonnier vont chercher à définir les objets « chanson », « chansonnier » ou « interprète » selon deux pôles. D’un côté, face aux productions acceptées comme art majeur, dans ce cas principalement la poésie, mais pas exclusivement. De l’autre, en opposition aux productions jugées être à l’extérieur du champ de l’art, lesquelles seront dites « populaires », « commerciales », « non poétiques », « faciles » et ainsi de suite. Prenons des exemples de discours concrets. Serge Grenier dans le journal *Le Quartier Latin* du 9 février 1961 dira à propos de Pauline Julien : « C’est en la voyant que l’on comprend l’absurde distinction arts majeurs arts mineurs (la chanson étant évidemment comprise dans le compartiment “arts

²⁵² Idem, *Le sens pratique*, 88-97, 102-103, 107-108.

mineurs” avec la tapisserie ou la gravure)²⁵³ ». De même, Marc Laurendeau écrit dans le journal *Le Quartier Latin* du 26 octobre 1961 :

Comment poser un jugement de valeur sur le talent de Germaine Dugas ? Ses chansons ne font pas partie du grand genre poétique ni de l’affreuse guimauve des chansons populaires. Disons que ses chansons se situent entre ces deux pôles. Ce troubadour féminin fait des chansons populaires d’excellente qualité ou, si l’on veut, des chansons poétiques populaires²⁵⁴.

Bref, les statuts, tant de la chanson poétique que du mouvement chansonnier, que ceux de chansonniers ou de chansons pris individuellement ne sont pas acquis. Il y a nécessité pour les acteurs qui s’en réclament de légitimer, d’une part, le champ de la chanson poétique par rapport à la poésie et l’art, et de l’autre, de le distinguer²⁵⁵ par rapport aux champs d’autres courants musicaux (yé-yé, chanson de charme, country western). En plus d’avoir à positionner un chansonnier ou une chanson précise par rapport au champ global de la chanson poétique.

4.1.3 Modèles concrets et archétypes

Je postule que les artistes les plus connus, identifiés au champ de la « chanson poétique », agissent comme des archétypes et que ces derniers sont suffisamment imposants pour servir de référence commune. Au Québec, les premiers modèles, en plus de Félix Leclerc, sont les Jacques Brel, les Georges Brassens, les Léo Ferré et des interprètes comme Juliette Gréco. Il faut noter aussi l’influence de Gilbert Bécaud surtout sur le plan musical, entre autres chez Claude Léveillée et Stéphane Venne²⁵⁶. De cette base, par observation, assimilation, imitation et différenciation se construiront les répertoires futurs. Puis, pour qu’un nouvel artiste soit cité parmi les chansonniers, il doit offrir à son public un objet qui partage suffisamment de traits avec les modèles connus pour qu’on le classe comme faisant partie du même répertoire. Mais à l’inverse, il doit, malgré cette contrainte, être suffisamment original pour être pris en considération. Ainsi, lorsqu’un chansonnier atteint un certain succès, il influence à son tour la conception de

²⁵³ Serge Grenier, « La boîte à chansons édition métropolitaine », *Le Quartier latin*, 9 février 1961, p. 7.

²⁵⁴ Marc Laurendeau, « Germaine Dugas », *Le Quartier Latin*, 26 octobre 1961, p. 5.

²⁵⁵ Dans le sens donné par Bourdieu, dans, *La distinction : critique sociale du jugement*, Minuit, (1979) 2007, p. II-VIII.

²⁵⁶ Élisabeth Chouvalidzé, « Du poète au chansonnier », *Le Quartier latin*, mars 1956, p. 2; Serge Grenier, « À Val-David, La Butte à Mathieu », 31 octobre 1961, p. 3.

la chanson. Dans notre cas, les *Bozos*, après cette première vague française, vont constituer des modèles, surtout Claude Lèveillée et Jean-Pierre Ferland. En définitive, il y a une évolution constante de l'image tant du mouvement chansonnier que de la chanson.

4.2 Modernisme, traditionalisme et mouvement chansonnier

4.2.1 Symbolique de la tradition orale

Tel que présenté au chapitre un, la chanson de tradition orale occupe une place importante dans les discours « nationalistes » et « traditionalistes » du XIX^e et du début du XX^e et elle acquiert, dans ce cadre, une symbolique qui la rattache au monde rural et traditionnel²⁵⁷. Ce dont on n'a pas parlé au premier chapitre, mais qui est esquissé au deuxième c'est qu'à époque, c'est avec l'aval d'un Marius Barbeau que se développe une première série de concerts de tradition orale au Monument national. En abrégé, si au départ l'idéologie de conservation rejoint autant les discours scientifiques que la mise en place de spectacles de variétés inspirés de la tradition orale, de fil en aiguille ces démarches vont s'éloigner considérablement. Les chercheurs vont dégager, du même coup, l'objet (tradition orale) de l'idéologie qui avait suscité au départ l'intérêt pour les recherches. À l'inverse, l'appropriation du processus traditionaliste dans la « culture populaire » perpétuera la représentation de l'objet comme le produit d'une tradition campagnarde et de son assimilation avec la notion de peuple²⁵⁸. La conception du « folklore canadien » issue du champ de la chanson de variété acquiert ainsi une certaine autonomie et génère sa propre image de la tradition, avec l'absence : d'un souci scientifique, d'une obligation de reproduction fidèle, d'une différenciation entre une tradition orale dite authentique (issue de transmission orale) et les chansons à la manière de la tradition orale. Une image qui plaît au public de ces artistes de variété et qui a une incidence sur la « culture populaire », mais qui récolte les critiques des intellectuels.

L'objet « tradition orale » a aussi la possibilité d'acquérir, pour un individu, une symbolique plus personnelle. Particulièrement lorsqu'une chanson lui a été transmise

²⁵⁷ Voir 1.1.1 *Idéologies et tradition orale*, p. 7-9.

²⁵⁸ Voir 1.7 *Terminologie*, p. 38.

directement par oralité; par l'entremise d'un ou d'une proche ou dans un contexte semblable.

4.2.2 Opposition au traditionalisme

On peut postuler que ce n'est pas directement la tradition orale qui est rejetée, mais le traditionalisme, en d'autres mots, la position idéologique d'une portion des élites traditionnelles et du clergé et celle de l'Union nationale²⁵⁹. Plus on avance dans les années cinquante et plus les contradictions logiques entre le discours et les pratiques se font sentir. Comme je l'expose au chapitre un, le nombre d'opposants à la doctrine de l'Église et au duplessisme croît, non seulement, mais les espaces disponibles pour la diffusion de nouvelles idées augmentent. On peut penser que l'assimilation de ces nouvelles valeurs a un effet plus rapidement dans la région métropolitaine. De même, les institutions d'enseignement vont évoluer plus vite à Montréal que partout ailleurs, permettant au jeune de la métropole de développer une plus grande autonomie de pensée. Le phénomène de diffusion fait qu'il faudra un certain temps pour que ces idées colonisent l'ensemble des régions, (sans pour autant suivre un cheminement linéaire) et pour diverses raisons, pour que ces idées aient un impact sur l'éducation et la société localement.

Dans un autre ordre d'idée, cette situation ne signifie pas que la chanson poétique au Québec s'accompagne d'une volonté claire de créer un répertoire opposé au « traditionalisme ». C'est-à-dire, qu'il n'est pas nécessaire d'avoir assimilé l'ensemble des nouvelles valeurs pour adopter la chanson poétique comme style. De même, l'Église ne semble pas particulièrement récalcitrante à cette chanson sans dire qu'elle l'encourage globalement. Les propos de Marc Fortin, dans le journal *L'Écho du Nord* de Saint-Jérôme, sont intéressants à ce propos :

Il y a une vingtaine d'années, si un religieux s'était servi des chansons de Maurice Chevalier ou de Joséphine Baker pour alimenter une neuvaine radiophonique, tous auraient critiqué. Aujourd'hui, dans l'esprit oécuménique [sic.] manifesté par l'Église, il semble normal que l'on utilise les chansons profanes composées par un Claude Léveillé ou un Félix Leclerc, pour passer une doctrine²⁶⁰.

²⁵⁹ Voir 1.2 *Contexte historique et social*, p. 13-15.

²⁶⁰ Marc Fortin, « Une chanson d'Hervé Brousseau pour une neuvaine à Marie », *L'Écho du Nord*, 21 novembre 1962, p. 4.

En outre, la poétique est une forme qui admet une certaine variation de contenu qui permet aussi bien l'existence de chanson anticléricale que de chanson d'influence chrétienne, de chanson folklorisée que de non-folklorisée, de chansons inspirées de la campagne que de la ville. De même, la symbolique est malléable et peut, dans différents contextes, être utilisée, traitée et interprétée de différentes façons. En fin de compte, la société des années soixante en elle-même, si elle a bien changé, est loin d'être uniforme.

Dans le cas des interprètes de tradition orale, sans même faire appel au rejet des valeurs issues du courant de pensée « moderniste », on comprend qu'il y a peu de proximité entre l'image populaire du « folklore canadien » et le public des chansonniers, je pense encore à l'approche d'Ovila Légaré ou de Jacques Labrecque. À l'inverse, une approche plus intellectuelle, à la manière de Raoul Roy qui s'inspire du modèle des folkloristes, cadre avec le bagage commun des jeunes issus de milieux étudiants, c'est-à-dire une recherche de distinction. J'ai noté un article d'intérêt à ce propos par Claude-Lyse Gagnon intitulé, « Voici Raoul Roy... Le plus authentique de nos folkloristes! », en voici un extrait :

...Raoul Roy chante. Du folklore. Du vrai. À ne pas confondre, s'il vous plaît, avec la "bonne chanson"... Ce qui veut dire que ça ressemble souvent à de la ballade et que ça remonte loin. Assez loin que l'on dirait parfois des chansons de troubadours. Enfin... [Elle cite Roy] "La plupart des chansons que je connais, je les tiens de mes parents. Ce n'étaient pas des chanteurs de "veillée" comme on peut le penser. Ils ne le sont pas encore non plus. Mais ils aimaient chanter à la maison. Tout seuls. En travaillant, en se promenant..."²⁶¹

Quant à l'approche des groupes *Les Cailloux* ou *Les Quatre-20*, comme je l'ai exposé au chapitre deux²⁶², elle est proche du courant *folk* américain qui trouve ses adeptes dans des milieux étudiants comparables à ceux du Québec, aux États-Unis.

Malgré tout, la critique du système de pensée traditionaliste a pour effet de rendre suspects, aux yeux de plusieurs, les éléments liés aux différents types de traditions, aux modes de vie des campagnes et à l'Église. Il est donc logique que les objets-chansons symbolisant trop directement le traditionalisme subissent une baisse de

²⁶¹ Claude-Lyse Gagnon, « Voici Raoul Roy... Le plus authentique de nos folkloristes! », *Le Petit Journal*, 17 octobre 1965, p. 43.

²⁶² Voir 2.3.1 *Chanson de tradition orale*, p. 47-48.

popularité qui n'est cependant ni obligatoire ni uniforme. Un facteur qui semble expliquer en partie la faible présence statistique d'éléments de tradition orale dans le *corpus* chansonnier autant que l'espace périphérique qu'occupe l'interprétation de tradition orale dans le mouvement chansonnier.

4.2.3 Les moteurs communs

Comme je l'explique en introduction, un ensemble de circonstances historiques dont une situation économique favorable, une plus grande liberté sur le plan moral et la concordance avec l'augmentation progressive du nombre de jeunes de 15 à 25, crée une situation exceptionnelle pour l'éclosion tant du mouvement chansonnier²⁶³ que pour la diffusion de nouvelles conceptions sociales ou politiques. Mais plutôt que de voir ces dynamiques comme un tout unifié, je pense qu'il faut considérer que ces conditions ont eu un effet amplificateur sur plusieurs tendances préexistantes, lesquelles se développent parallèlement. On constate aussi que les jeunes des milieux étudiants sont plus réceptifs aux questions politiques, que les jeunes travailleurs, ce qui encore une fois est relatif si l'on pense au milieu syndical. Il est tout de même logique de voir des croisements importants entre la diffusion des nouvelles idées politiques (discours moderniste, nationaliste, décolonialiste ou indépendantiste) et la diffusion du modèle chansonnier. Cela ne signifie pas que les différents champs respectifs suivent des parcours unitaires ni qu'ils soient conditionnels les uns aux autres.

Également, le changement de génération et les conditions générales des années soixante vont créer un espace favorable au changement et à diverses formes de rupture. D'abord comme je l'ai évoqué au chapitre deux et en différents points du texte²⁶⁴, certains artistes (comme Jacques Labrecque) sont considérés comme des exclus de l'univers chansonnier, parce qu'ils sont associés à une autre génération. On remarque aussi l'absence de référence à certains pionniers de la chanson. C'est à dire que dans le milieu chansonnier des années soixante un personnage comme Félix Leclerc est

²⁶³ Il faut noter que la plupart des chansonniers appartiennent à la génération pré-baby-boom ou à la toute première cohorte du baby-boom. L'effet principal du baby-boom sera d'élargir le public de la chanson poétique.

²⁶⁴ Voir, p. 44, 47-49, 98.

considéré comme une icône, d'autres comme Raymond Lévesque et Jacques Blanchet sont relativement connus. Par contre, les Roland D'amour, Pierre Pétel ou Lionel Daunais sont pratiquement des illustres inconnus, bien que dans leurs champs respectifs, ils ont fait de la chanson que l'on pourrait dire poétique, bien avant les années soixante. On trouve aussi des auteurs de chansons originales associées à d'autres courants comme le country western (Willie Lamothe, Marcel Martel) ou la chanson humoristique présentée dans les Cabarets (*Les Jérolas*, par exemple), mais cette dernière n'intéresse pas notre public cible ou n'est pas considérée par ces derniers comme étant de la chanson. Le courant chansonnier crée donc une certaine rupture avec les modèles de chanson en vogue de l'époque précédente²⁶⁵. En résumé, la génération qui prend parti pour le mouvement chansonnier, propulse dans l'oubli (dans le sens donné par Todorov²⁶⁶) des artistes qui ne font pas partie de leur propre bagage de connaissance ou qui ne correspondent pas à leur champ d'intérêts. Enfin, qui dit oubli, dit impression d'un certain commencement, du moins du point de vue des acteurs du mouvement chansonnier et des critiques qui partagent leur point de vue. Les chansonniers de la fin des années cinquante et des années soixante apparaissent à la fois comme des descendants de Félix Leclerc et comme les représentants d'un âge d'or de la chanson d'auteur du Québec.

4.4 La chanson dans le sillage du nationalisme

4.4.1 Les discours sur la chanson locale

La chanson des années soixante en plus d'être jugée en fonction de critères de qualité est *de facto* jugée comme une production canadienne-française ou québécoise, de par sa situation; elle est généralement de composition locale²⁶⁷. Mais on constate qu'à l'époque cette différenciation se fait en référence au modèle français dominant. Les commentaires à ce sujet font mention du standing de certains artistes en comparaison avec les modèles français ou internationaux. On peut revoir encore une fois l'article de Serge Grenier, et je cite : « Pauline Julien, la très-grande-Pauline-Julien.

²⁶⁵ Ce phénomène concerne autant le mouvement yé-yé que le mouvement chansonnier.

²⁶⁶ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14-17.

²⁶⁷ En général, le problème qui se présente est que les adeptes de chanson poétique ont tendance à rejeter carrément du domaine de la chanson les artistes considérés comme non poétiques; les rejeter de la catégorie.

Incontestablement la meilleure interprète canadienne de la chanson. Les étoiles de plusieurs “vedettes” françaises peuvent pâlir en toute quiétude »²⁶⁸. Jean Basile dans *Le Devoir* le 7 octobre 1961 dira :

Gilles Vigneault est, comme l’on dit, de “classe internationale”. Cela veut dire qu’il a franchi, sans le vouloir et sans le savoir certainement, la barrière qui sépare le petit art du grand art. Il est, sans nul doute, le premier chanteur canadien à avoir la chance de devenir un “monstre” avec tout ce que cela comporte d’exceptionnel et de terrifiant. Il est encore jeune; il lui faut encore limer et souder là. Il lui faudra faire attention de ne pas se laisser circonvenir par les facilités de la radio et de la télévision²⁶⁹.

Par ailleurs, il est indéniable que le mouvement chansonnier va de pair avec un goût pour la chanson de composition originale, de la même manière où un interprète ou une interprète doit offrir une interprétation suffisamment personnelle pour qu’elle soit considérée comme digne d’intérêt. Ces éléments sont parties prenantes d’une base idéologique autant française que québécoise.

Par contre, on observe une augmentation générale de la valorisation des arts et la mise en place concrète de lieux associés : centre d’art, théâtre de poche, atelier d’art, cinéclub et bien sûr boîte à chansons. Comme corollaire, on constate une augmentation réelle de l’intérêt pour les artistes locaux, dont les chansonniers. Cette réalité ne signifie pas que l’on cherche férocement à définir ce qui différencie la chanson québécoise de la française. Si l’on s’intéresse de plus en plus aux chansonniers locaux, les Georges Brassens, les Jacques Brel, les Juliette Gréco restent toujours des modèles, auxquels s’ajoutent les Gilles Vigneault, les Claude Léveillée, les Jean-Pierre Ferland, les Pauline Julien qui tendront de plus en plus à occuper des espaces médiatiques égaux aux premiers. Malgré tout, durant cette période les modèles tant québécois que français tendent à se ressembler sur le fond et à se différencier par des variantes. Mais la variation entre deux chansonniers ou interprètes pris individuellement à l’époque est probablement plus importante que celle entre l’ensemble des artistes de France versus ceux du Québec. De même, rien ne démontre que les éléments plus présents au Québec soient plus valorisés que les éléments communs. Bref, il s’agit d’un système commun de référence.

²⁶⁸ Voir : Serge Grenier, « La boîte à chansons », p. 7.

²⁶⁹ Jean Basile, « Au Gesù Gilles Vigneault », *Le Devoir*, 7 octobre 1961, p. 12.

4.4.2 Les éléments identitaires

On peut reconnaître que dans le mouvement chansonnier lorsqu'il y a des références au territoire ou la mise en scène de personnages, ils sont généralement locaux. On ne trouve pas particulièrement de chanson qui placerait l'action à Paris ou à Marseille, mais plutôt en Gaspésie, sur la Côte-Nord (pour Vigneault) ou à Montréal. Il y a d'une certaine manière un déplacement de la représentation de la France vers le Québec, qui témoigne d'une certaine identité assumée, du moins en comparaison avec les chansons en vogue dans les années cinquante. Mais on ne parle pas du même type de chanson ni du même public, ni des mêmes conditions historiques. On peut penser que la chanson poétique est une formule qui laisse largement place à l'intégration de ce type de régionalisme comme Brel va parler abondamment de son pays la Belgique, même s'il est considéré comme partie prenante de la chanson française. Enfin, ces éléments mériteraient aussi d'être réexaminés.

En résumé, la chanson poétique au Québec est en lien direct avec la forme française. De manière effective, des variantes à caractère local sont introduites. Par contre, on ne peut pas dire que dans les années soixante l'image que l'on se fait du Québécois, dans notre classe d'individus étudiants, soit claire; elle est comme la chanson à mi-chemin entre plusieurs cultures : un modèle français, un modèle issu de la formation classique et un ensemble de visions individuelles de ce que représente le Québec. L'idéologie de la chanson ne mène pas à une obligation formelle de différencier l'objet québécois. Elle tend plutôt, selon mon hypothèse, à supporter l'idée que la chanson poétique locale est la chanson québécoise légitime qu'elle soit défendue à la manière d'un Ferland ou à celle d'un Vigneault.

4.4.3 La thèse de la conscience collective

Il y a dérapage lorsqu'on tente d'attribuer aux productions chansonniers le statut d'expression d'une conscience collective ou un rôle d'éveilleur de conscience.

Comme tous le reconnaissent, le mouvement chansonnier avant 1968 est assez timide au niveau des idées politiques, on ne peut pas dire qu'il soit l'expression

obligatoire d'une émancipation sous une forme politique. De même, la présence de chanson définitoire ou le fait d'assumer son origine n'a pas nécessairement pour conséquence un engagement futur dans un combat social pour l'indépendance du Québec, même si de manière effective nombre d'adeptes du mouvement chansonnier vont s'y engager. De même, rien ne prouve que le niveau de nationalisme soit plus élevé chez ceux qui utilisent des références à caractère potentiellement identitaire que chez ceux qui n'en utilisent peu ou pas. Du moins, si une telle relation existe, elle reste non seulement à établir, mais, en plus, elle ne saurait être totale. Dans le cas de Gilles Vigneault, pour prendre le même exemple, on sait qu'il ne se déclare indépendantiste que tardivement, encore en 1966 et 1967, il esquivait systématiquement la question, alors qu'en 1969, il répond par l'affirmative par des paraphrases. Par contre, dans les années soixante-dix et par la suite, il sera un indépendantiste affirmé. Il devient même, ironie du sort, une icône du mouvement. D'un autre côté, dans un article de 1964, Pierre Létourneau se déclare indépendantiste, malgré qu'on ne trouve que peu d'éléments identitaires dans son répertoire :

Je suis indépendantiste de façon émotive, c'est-à-dire que je ressens de l'amertume en pensant que toutes ces belles provinces, que toutes ces vieilles provinces ne sont pas réellement mon pays. Même quand je suis chez moi, la province de Québec n'est pas encore mon pays. On n'est pas un peuple bâtard, mais presque²⁷⁰.

De même, on ne trouve pratiquement pas de références liées à la tradition orale ou aux campagnes dans ces chansons : « Ce sont plutôt des chansons d'amour : l'amour avec un grand "A" dans un décor macabre²⁷¹. » Par contre, la relation serait vraie pour Tex Lecor qui à la fois se déclare séparatiste et présente dans ses textes beaucoup de référence à des particularités régionales et aux traditions orales. Bien sûr, si l'indépendantisme est une forme de nationalisme, tout nationaliste n'est pas nécessairement indépendantiste. Mais peu importe, il me semble plus logique de postuler que la conception de ce qui est québécois, chez les jeunes issus de la classe d'étudiants qui s'intéressent aux chansonniers, est encore hétérogène. Contrairement aux visions à partir desquelles on va juger le mouvement chansonnier au courant des années soixante-dix et quatre-vingt.

²⁷⁰ Pierre Létourneau cité par : André Gervais, « Pierre Létourneau », *Le Brébeuf*, 19 novembre 1964, p. 8.

²⁷¹ *Ibid.*

En ce qui concerne le rôle d'éveilleur de conscience, il est vrai que le mouvement chansonnier ou un chansonnier précis a le pouvoir d'influencer les idées d'un admirateur ou d'une admiratrice. On trouve des traces de cette influence dans les discours comme l'explique Pierre Guimond qui cite ce passage d'un journaliste étudiant anonyme :

(PARLANT DE PAULINE JULIEN:) Elle ne néglige pas de dévoiler ses tendances politiques et nous les fait reconnaître par la flamme et la vie de son argumentation. Comment ne pas partager ses petits caprices, même idéologiques; on ne peut rien lui refuser²⁷².

Mais on peut penser qu'en terme politique René Lévesque ou Marcel Chaput ont eu des influences plus directes. De même, certains jeunes sont très politisés et ils découvrent autant les écrits de Marx que ceux d'autres penseurs en vogue, de plus ils adhèrent concrètement à des mouvements politiques, le plus populaire étant le R.I.N. Dans ce sens, il est exagéré et idéologique d'accorder aux chansons de Léveillé ou de Vigneault une trop grande influence politique. Par contre, il est évident que comme la chanson poétique apparaît de plus en plus comme la chanson d'une génération et d'une classe d'individus, des associations vont être faites entre certains chansonniers ou certaines chansons et le développement d'une dynamique politique. Précisément parce que les deux champs font partie des références communes de cette classe d'individus. De même, un répertoire ou l'interprétation que l'on se fait de ce dernier n'est pas statique. La direction politique du Québec se précisant, elle entraîne probablement une redéfinition progressive des goûts et des critères qui aura pour effet d'augmenter l'importance de distinguer la chanson locale de la chanson française, par des critères de québécoïté.

4.3 Tradition orale et chanson folklorisée : variation interne

4.3.1 Réception de la tradition orale

Comme la tradition orale ne donne pas lieu à un strict rejet et que le mouvement chansonnier est relativement unitaire, j'en conclus que la réception de la tradition orale fait l'objet d'une variation interne. D'après ma connaissance du répertoire, les sources

²⁷² Anonyme, *Le Classique*, Rouyn, Vol. 14, N° 5, p. 7, cité dans : Guimond, *La chanson comme phénomène socio-culturel*, p. 201.

principales de cette variation semblent être la position ou l'origine géographique de l'individu et la durée (pris dans le sens d'années ou même parfois de mois de référence). Il ne s'agit certainement pas des seuls facteurs, mais je me cantonnerai pour ce mémoire à l'analyse de certains effets probables de ces derniers et de leurs conséquences. En somme, il y a dans les années soixante une potentialité élevée d'être en contact avec la diffusion de tradition orale dans un contexte de transmission orale, paramétrée par un facteur géographique, l'éloignement des grands centres et un facteur lié à l'âge des individus.

4.3.2 Réception de chanson folklorisée

La perception que l'on a de la tradition orale peut varier sensiblement en fonction de son milieu d'influence. J'expose mon point de vue, en me servant d'abord de Vigneault, dont nous avons examiné à ce stade le parcours en détail²⁷³. Quel est son rapport personnel avec la tradition orale ? Il naît dans un contexte où la tradition orale est vivante. Le fait d'utiliser dans son répertoire des éléments qui se réfèrent à cette tradition n'a rien d'une obligation historique. Par contre, cette apparition suit une certaine filiation logique. Notons, de plus, que l'univers de Vigneault se réfère à la vie dans une région éloignée qui ne correspond absolument pas aux situations vécues de la presque totalité de son public. Par contre, on peut comprendre pourquoi, dans l'esprit de ce public, ces différents types d'utilisation sont perçus comme allant de soi. Dans un contexte où l'un des critères principaux d'appréciation des artistes du mouvement chansonnier est l'authenticité, la présence de tradition orale chez un artiste originaire de la Côte-Nord est bien perçue. À l'inverse, doit-on être surpris de voir peu de présence de tradition orale dans l'œuvre de citadins comme Jean-Pierre Ferland, Claude Léveillée ou Pierre Létourneau ? L'on pourrait se demander si, dans une situation semblable, cette utilisation aurait été considérée comme authentique par le public.

Plusieurs voient aussi dans l'œuvre de Vigneault une forme d'exotisme séduisant, ce qui nous ramène à la notion de construction imaginaire. En combinaison des deux facteurs, on peut comparer le cas de Vigneault à celui de Pierre Calvé. Ce

²⁷³ Voir 3.2.1 *Le Vigneault de Natashquan* et 3.2.2 *Départ pour Rimouski, puis Québec*, p. 58-63.

dernier fait rêver parce qu'il est perçu comme l'authentique marin et voyageur²⁷⁴. Il représente une certaine forme d'évasion pour des jeunes qui, citadins en majorité, ne connaissent pas cette réalité²⁷⁵.

Sommairement, les variations semblent s'expliquer, en partie, par des facteurs internes au mouvement chansonnier.

4.5 La vision du passé dans le *corpus* chansonnier

Même si de prime abord le mouvement chansonnier est le fruit d'une certaine rupture et qu'il intègre par moment des éléments de tradition orale comme variante non dominante, il faut bien admettre que les discours et l'image de la chanson poétique font largement référence au passé. Conséquemment, nombre d'éléments pourraient nous laisser croire à première vue qu'il s'agit d'une forme de valorisation de la tradition.

4.5.1 Une trame de représentations générales

On constate la présence de représentations qui transcendent le style chanson poétique de l'ensemble de la francophonie. De même, ils peuvent être attribués aussi à une partie des interprétations de tradition orale. Ces dernières sont liées à l'idéologie du retour aux sources de la poésie chantée française; aux troubadours médiévaux, dont je parle au chapitre deux²⁷⁶. On peut ajouter à ces quelques éléments la représentation visuelle du chansonnier seul avec sa guitare²⁷⁷. On trouve la même image chez Raoul Roy qui s'accompagne à la guitare²⁷⁸. On peut encore penser à l'image sur l'album de Pierre Bourdon qui reprend des chansons médiévales, cette fois photographié avec un luth²⁷⁹. En France, on peut citer Jacques Douai qu'on qualifiait de troubadour moderne

²⁷⁴ À l'âge de 16 ans, soit en 1956, Pierre Calvé s'engage dans la marine marchande, ce jusqu'en 1961. Son parcours est aussi caractérisé par des voyages, particulièrement en Amérique latine et en Europe. Voir : Christian Larsen, *Chansonnier du Québec*, p. 16-20.

²⁷⁵ Il n'est pas question de s'interroger, par contre, sur ce qui est réellement authentique et ce qui ne l'est pas, ce serait un débat stérile. L'important est ce que le public perçoit comme tel ou non (sans que cette perception ait besoin d'être uniforme).

²⁷⁶ Voir 2.5.2 *Références anciennes et continuité imaginée*, p. 55-56.

²⁷⁷ Voir 1.3.2 *Chanson poétique*, p. 17-18.

²⁷⁸ Voir la photo de Raoul Roy avec sa guitare : J.P. L., « Un centre d'arts dans le merveilleux décor de St-Fabien-sur-mer », *L'Écho du Bas St-Laurent*, 5 juillet 1961, p. 7.

²⁷⁹ Pierre Bourdon, *Pierre Bourdon vol. I*, SP-12,134 Select.

(parce qu'il reprenait des poètes français et même certaines pièces de chant courtois). En d'autres mots, on construit des racines imaginaires au répertoire chansonnier en l'associant à une forme ancienne de poésie chantée; forme même qui serait à la source de la poésie écrite. C'est donc une référence au passé et à l'imaginaire qui est en lien avec la légitimation²⁸⁰ du champ de la « chanson poétique » beaucoup plus qu'avec la tradition en général.

Mais cette caractéristique ne suffit pas; on peut aussi penser que le médiéval est un modèle qui fascine réellement et qui inspire énormément ce courant. Mais aussi que cette période historique et l'image qu'on perçoit de sa poésie, de ses représentations et de sa musicalité propulsent dans des dimensions inexplorées de l'imaginaire.

4.5.2 Les représentations de la tradition

Le discours véhiculé par la chanson folklorisée est-il très différent de cette trame générale ? Il s'agit bien entendu de discours sur la tradition, mais qui sont difficiles à interpréter, parce qu'ils prennent diverses configurations. Une des formes les plus répandues reste la chanson à personnage²⁸¹. Elle est le plus souvent associée avec une certaine forme humoristique ou du moins, elle a souvent pour objectif de provoquer le rire et la joie de vivre, chez l'auditeur. La forme n'est ni nécessairement critique de la tradition ni nécessairement approbatrice de cette dernière. Elle est un miroir certes, mais déjà grossissant qui place cette réalité comme un mythe, même lorsqu'elle se réfère à un passé récent. Cette vision vient s'imbriquer à mon analyse de *La Manikoutai* de Vigneault qui place son objet dans un rapport à l'intemporel²⁸².

4.5.3 Le passé et l'imaginaire

La tradition n'est jamais autre chose qu'un traitement de la réalité en fonction du présent²⁸³. On sait que tous les chansonniers n'ont pas un discours précis sur le passé. Par contre, ils ont tous, dans une certaine mesure, participé à la création de l'image d'un

²⁸⁰ Cette hypothèse concorde avec mon analyse des discours chansonniers. Voir 4.1.2 *Critères de classification*, p. 94-95.

²⁸¹ Voir p. 53 (note 137).

²⁸² Voir 3.4 *Conclusion*, p. 89-91.

²⁸³ Inspiré de : Todorov, *Les abus de la mémoire*.

passé éloignant et mythifiant. Cette conception du passé peut être perçue, à mon sens, comme une sorte de négation du passé réel au profit d'un passé imaginaire et intemporel. Cette intemporalité, comme dans les mythes de la genèse, crée une coupure imaginaire.

Bref, il y aurait une forme de transposition d'une tradition effective en une tradition imaginaire qui tend à unifier les différents discours sur le passé. De même, elle tend à faire corps avec un répertoire largement tourné vers l'imaginaire : cette fascination pour la Gaspésie et pour la mer, pour le médiéval, pour les grands espaces (le nord du nord), les références à l'amour absolu, etc. Des éléments qui concordent avec le milieu des boîtes à chansons qui sont des lieux fantasmagoriques aux décors hétéroclites.

4.6 Conclusion partielle

Malgré le fait qu'il s'agit d'hypothèses, je pense que les données sont assez claires pour qu'on accorde au mouvement chansonnier, le statut de phénomène à part entière et que l'on admette qu'il n'est pas approprié de l'interpréter comme l'épiphénomène d'une « Révolution tranquille » vue comme un seul bloc sous l'égide faussement unifiante du concept de « modernité ». Comme il n'est pas plus fructueux de voir les variantes internes en lien avec la tradition orale ou à caractères identitaires comme de simples extensions d'une dynamique politique; le nationalisme sous ses différentes formes. En plus, la cohérence du mouvement chansonnier est en elle-même une situation historique qui secrète ses caractéristiques, ses pratiques, ses idéologies et ses représentations, lesquelles doivent être prises en considération dans l'analyse. Les liens entre tradition orale et mouvement chansonnier prennent donc diverses directions qui ne mènent ni à une opposition absolue ni sur la formation d'un sous-groupe de chansonniers et d'interprètes à part des autres.

Conclusion

Comme question centrale à ce mémoire était placée le rapport entre la tradition orale et le mouvement chansonnier qui présente dans la littérature nombre d'ambiguïtés. Notre parcours nous a mené dans différentes zones dont je voudrais d'abord faire l'inventaire.

Le chapitre deux traite d'une sous question, soit l'espace occupé par la « chanson folklorisée » dans le *corpus* général des chansonniers. Je commence par établir les niveaux de rupture entre la chanson poétique et la tradition orale, pour conclure qu'une distance face à l'objet, la « distanciation poétique » permet d'intégrer des éléments de tradition orale sans perpétuer la structure de la chanson de tradition orale. Dans un deuxième temps, je postule l'existence d'une coupure plus générationnelle que formelle, entre le mouvement chansonnier et les courants musicaux qui le précèdent. Mais le cœur de mon raisonnement découle de la faible présence effective de tradition orale dans le répertoire chansonnier, laquelle en plus n'est pas toujours associée avec le thème de la tradition. Bref, s'il n'y a pas de « néo-folklore » d'où vient la perception des auteurs ? Elle résulte d'une autre partie de l'idéologie chansonnrière qui valorise des éléments du passé, mais qui ne correspondent pas nécessairement aux répertoires traditionnels du Québec. On est donc dupe de l'idéologie chansonnrière et d'autres sources idéologiques.

Au chapitre trois, je cherche à illustrer comment le traitement du passé dans *La Manikoutai* de Vigneault, même si elle utilise des images qui rappellent le passé, ne se réfère pas en tant que tel au traditionalisme, dans le sens d'un discours qui valorise la continuité et le refuge dans la tradition. C'est sur la base d'une analyse en profondeur que je décortique les différentes significations du texte et de sa version musicale et vocale. Cette dernière nous renvoie d'abord à une interprétation globale de l'oeuvre qui montre sa richesse, mais du même coup, illustre de quelle manière il est possible d'utiliser des procédés issus de la tradition orale pour construire un univers poétique qui n'a rien à voir avec les schèmes de composition de cette tradition. Enfin, face au *corpus*

global de Vigneault, ce texte nous renvoie d'abord au thème du pays intérieur vu comme un coin de pays plus que comme une nation. Mais il nous révèle aussi une vision du passé axée sur un rapport à l'intemporel. C'est-à-dire qu'une tradition nous est dépeinte, mais son image se positionne dans un temps indéfini, dans un temps primordial. Globalement la perception de la tradition chez Vigneault ne constitue pas une rupture en tant que telle. Par contre, par la manière qu'a le chansonnier (par sa poésie vocale) de transposer son expérience réelle en un univers imaginaire, il crée une certaine distance avec la tradition.

Enfin, dans le dernier chapitre, je tente de faire un inventaire plus théorique des liens entre tradition orale et mouvement chansonnier. Je cherche à développer un point de vue cohérent qui prend en compte les interrogations soulevées et permet de dégager des grands pôles idéologiques les caractéristiques propres au mouvement chansonnier et sa propre idéologie. De ces caractéristiques, j'analyse le rapport symbolique qui s'en dégage et ses relations avec le passé et l'imaginaire.

En termes globaux, le premier problème de l'interprétation du mouvement chansonnier me semble lié à sa catégorisation comme phénomène lié au modernisme. Une interprétation sans nuance mène à penser que par principe le modernisme empêche la présence d'éléments de tradition orale dans la chanson, étant donné qu'elle représente le traditionalisme. Ainsi, pour que cette chanson puisse à la fois se référencer de la tradition orale et ne pas être renvoyée au rang de traditionalisme, il faut pratiquement postuler une force concurrente. C'est dans ce cadre que devient séduisante l'idée d'un nationalisme renouvelé et épuré, d'un nationalisme « moderne » à la fois issu d'une chanson « moderne » à portée nationale et l'impulsion de cette dernière. Pourtant, une fois que l'on fait disparaître le présupposé que le mouvement chansonnier est un courant qui fait corps avec le « modernisme » on n'a plus besoin de postuler une force particulière, cette variation s'explique d'elle-même. La deuxième difficulté principale est d'articuler à la fois un courant qui se présente socialement comme une certaine rupture, mais qui au niveau symbolique se réfère largement au passé.

Le mouvement chansonnier a un développement complexe. Il est la résultante de l'appropriation d'un courant de chanson qui, pris en main par une classe d'individus principalement issue de milieux étudiants, s'actualise sous sa forme dite poétique. Cela en continuité avec une vision traditionnelle élitiste de l'éducation. Il est à noter que la vision de l'art qui est valorisée par ce groupe l'est tout autant puisqu'elle perpétue la division *culture d'élite* et *culture populaire*²⁸⁴. Il n'est donc pas étonnant que le discours de la chanson poétique se réfère au passé en partie par souci de légitimer cette production culturelle comme étant une forme d'art. Dans ce sous-champ précis, valorisation de catégories traditionnelles et rapport symbolique axé vers le passé concordent. Il ne s'agit absolument pas d'un mouvement de remise en question de l'art comme par exemple l'automatisme; on est aussi loin du Refus global de Paul-Émile Borduas.

D'un autre côté, un ensemble de facteurs tend à éloigner les goûts de ce nouveau public des publics qui l'ont précédé. Il se crée une certaine rupture qui est, en partie, indépendante de l'adhésion aux idées modernistes. Bien que la diffusion parallèle des idées modernistes et leur influence sur cette classe d'individus étudiants aient pour effet d'amplifier cette première rupture. Il est donc logique que la tradition orale soit globalement moins représentée dans le mouvement chansonnier, mais aussi que l'on trouve dans certaines régions une interprétation qui laisse une place importante à la tradition orale ou à une approche campagnarde comme celle de Monique Miville-Deschêne. Reste que la plus grande partie du public chansonnier est urbain et de surcroît montréalais. Ainsi, il semble qu'une notion liée à l'évasion et à l'authenticité permette de comprendre l'attrait pour une certaine forme de « chanson folklorisée » et pour d'autres types de répertoire comme celui de Pierre Calvé, qui touche la vie de marin et le voyage. Au niveau symbolique le mouvement chansonnier est aussi relativement axé vers le passé. Mais sans pousser trop loin l'interprétation, on peut penser que le mouvement chansonnier prend une certaine distance avec cette tradition et ce passé. Elle ne s'y réfère pas comme un monde à perpétuer, mais comme un monde

²⁸⁴ Par contre, en même temps, la chanson poétique suit un parcours « populaire » au sens où elle ne s'adresse pas à un petit groupe de spécialistes, mais à un groupe relativement large.

qui a existé et qui n'est maintenant plus totalement le leur. Dans ce sens, il me semble intéressant d'imaginer que le mouvement chansonnier en construisant sa propre image du passé crée en quelque sorte une forme de rupture avec ce dernier, même si elle ne s'articule pas par un rejet. Ainsi, le mouvement chansonnier est à la fois un courant largement orienté vers le passé, mais qui en même temps s'en détache. Cette coupure a aussi pour effet de propulser dans l'oubli les éléments culturels qui ne sont pas valorisés par cette classe d'individus. Il n'est pas étonnant dans ce sens que le mouvement chansonnier prenne la dimension d'un mythe de genèse d'une chanson québécoise qui existe déjà en partie, mais qui ne correspond pas au standard de cette nouvelle élite en devenir. Mais le dernier jalon de construction de l'image du mouvement chansonnier est en lien avec la période suivante.

Dès la fin des années soixante (1968 environ) et avec les années soixante-dix, la perception de ce qui définit la québécoité semble se modifier. L'adhésion à la critique des bases d'une société axée sur l'éducation élitiste, qui était déjà remise en cause par plusieurs, se généralise. Alors que l'apparition des CÉGEP et les différents autres changements dans le système d'éducation, dont la création de l'UQAM, l'objective. Mon hypothèse est que ce changement va de pair avec une modification de la conception sociale, le groupe étudiant s'élargit et tend à faire apparaître une nouvelle classe moyenne. Les mouvements sociaux se radicalisent en fonction des tangentes internationales. Les bases du mouvement chansonnier ne correspondent plus désormais aux modèles valorisés. Dans le sillon du nationalisme qui se radicalise, couplé avec la popularisation de l'image du Québec, les nouvelles idées poussent à reconsidérer les bases de la légitimité du mouvement chansonnier comme objet authentiquement Québécois. Ce qui a pour effet de valoriser les éléments à caractère identitaire, les régionalismes linguistiques et les éléments liés à la tradition orale (objet québécois par excellence). Dans ce cadre, les chansons folklorisées, qui n'étaient dans le courant chansonniers qu'une variante, comme les éléments de nature identitaire, prennent de l'importance. Du point de vue du chercheur ou commentateur qui analyse le mouvement chansonnier à rebours, ces caractéristiques peuvent sembler être l'essence même du mouvement chansonnier. Au sens où, il s'agit d'idées véhiculées depuis le début des

années soixante, mais qui correspondent à l'époque, il faut le rappeler, à des discours marginaux.

Mais en même temps, le mouvement chansonnier en disparaissant et en laissant en place quelques monuments de la chanson comme Gilles Vigneault, Claude Léveillée, Jean-Pierre Ferland, Pauline Julien, devient lui-même une source de légitimation pour la chanson future. Si bien que le style chansonnier en lui-même évolue comme racine légitime d'une chanson désormais « populaire » – à la fois dans le sens de large diffusion, mais aussi parce qu'elle ne se présente plus comme la chanson d'une élite – qui prend des tangentes des plus variées, allant du son du Robert Charlebois (version rock) à Harmonium, Beau Dommage, en passant par Plume Latraverse.

C'est ainsi que la tradition orale et le chansonnier québécois deviennent tous deux des catégories abstraites utilisées autant comme référence ou source d'inspiration que comme base de légitimation de la chanson québécoise. Le mythe bicéphale des origines de la chanson québécoise.

Bibliographie

Ouvrages de référence (dictionnaires, lexiques, guides, grammaires...)

Bélisle, Louis-Alexandre. *Dictionnaire Bélisle de la langue française au Canada*, Leland, Montréal, 1957.

Boulanger, Jean-Claude et Alain Rey. *Le Robert dictionnaire québécois d'aujourd'hui : langue française, histoire, géographie, culture générale*, Dicorobert, Saint-Laurent, 1992.

Dorion, Henri. *Noms et lieux du Québec : dictionnaire illustré*, Commission de toponymie, Québec, 1994.

Drapeau, Lynn. *Dictionnaire montagnais français*, Presses de l'Université du Québec, Sillery, 1991.

Giroux, Robert. Constance Havard et Lapalme Rock. *Le guide de la chanson québécoise*, Triptyque, Montréal, 1996.

Harris, Martin. « French », Dans, William Bright. *International encyclopedia of linguistics*, Oxford University Press, New York, 1992, p. 25-31.

Imbs, Paul. *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, Nancy, CNRS, 1980.

Laforte, Conrad. *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, vol. 1-6, Québec, Presses de l'Université Laval, 1977-1987.

Léard, Jean-Marcel. *Grammaire québécoise d'aujourd'hui : comprendre les québécismes*, Guérin Universitaire, Montréal, 1995.

Lemoine, Georges. *Dictionnaire français-montagnais : avec un vocabulaire montagnais-anglais, une courte liste de noms géographiques et une grammaire montagnaise*, W.B. Cabot and P. Cabot, 1901, Boston.

Mailhot, Josée et Kateri Lescop. *Lexique montagnais-français : du dialecte de Schefferville, Sept Îles et Maliotenam*, Québec, Ministère des affaires culturelles, Direction générale du patrimoine, Publication du Centre de documentation, Direction de l'inventaire des biens culturels, 1977.

McNulty, Gerry. *Petite grammaire du parler montagnais*, Centre d'études nordiques, Université Laval, Québec, 1971.

Meney, Lionel. *Dictionnaire québécois-français*, Guérin, Montréal, 1999.

Naud, Chantal. *Dictionnaire des régionalismes du français parlé des Îles de la Madeleine*, Vignaud, L'Étand-du-Nord, 1999.

Robert, Paul, Alain Rey et Josette Rey-Debove. *Le Petit Robert I : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert; Robert-Canada, Paris; Montréal, 1990.

Rousselot, Jean. *Dictionnaire de la poésie française contemporaine*, Paris, Larousse, 1968. S. v. « chanson poétique ».

Silvy, Antoine et al. *Dictionnaire montagnais-français*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 1974.

Taillon, Marie et Gerry McNulty. *La toponymie de la Basse-Côte-Nord*, Ministère des affaires culturelles du Québec, 1982.

Thérien, Robert et Isabelle D'Amour. *Dictionnaires de la musique populaire au Québec 1955-1992*, Québec, IQRC, 1992.

Monographies

Bachelard, Gaston. *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, Presse Universitaires de France, 12^e éd, (1934) 1973.

Bachelard, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, J. Vrin, 10^e éd, (1934) 1977.

Baillargeon, Richard et Christian Côté. *Destination Ragou : Une histoire de la musique populaire au Québec*, Triptyque, Montréal, 1991.

Béland, Madeleine. *Chansons de voyageurs, coureurs de bois et forestiers*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1982.

Bourdieu, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*, Minuit, (1979) 2007.

Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 87-109.

Charron, Denise. *Natashquan : là où on chasse l'ours*, ICEM, Wendake, 1994.

De Surmont, Jean-Nicolas. *La bonne chanson : Le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle*, Montréal, Triptyque, 2001.

De Surmont, Jean-Nicolas. *Poésie vocale et chanson : Quelques jalons pour l'étude des objets-chansons*, manuscrit inédit.

- Dominique, Richard. *Le langage de la chasse : autobiographie de Michel Grégoire, Montagnais de Natashquan*, Presse de l'Université du Québec, Sillery, 1989.
- Dickinson, John A. et Brian Young. *Brève histoire socio-économique du Québec*, Septentrion, Sillery, 1995, p. 285-358.
- Dupont, Jean-Claude. *Légendes de la Côte-Nord : de Tadoussac à Blanc-Sablon*, J.-C. Dupont Sainte-Foy, 1996.
- Eliade, Mircea. *Aspect du mythe*, Gallimard, 1963.
- Fasciano, Domenico. *Dieu chez les païens*, Musae, Mont-Royal, 1999.
- Giroux, Robert. *Parcours : De l'imprimé à l'oralité*, Québec, Triptyque, 1990.
- Guérard, Daniel. *La belle époque des boîtes à chansons*, Stanké, Montréal, 1996.
- Huard, V.-A. *Labrador et Anticosti*, Beauchemin, Montréal, 1897.
- Jakobson, Roman. « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 209-248.
- Laforte, Conrad. *La chanson folklorique et les écrivains du XIXe siècle (en France et au Québec)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1973.
- Laforte, Conrad. *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, 2e éd., Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993.
- Laforte, Conrad et Monique Jutras. *Vision d'une société par les chansons de tradition orale à caractère épique et tragique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1997.
- Larsen, Christian. *Chansonniers du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1964.
- Léger, Robert. *La chanson québécoise en question*, Québec Amérique, Montréal, 2003.
- Mailhot, Josée. *Au pays des Innus : les gens de Sheshatshit*, RAQ, Montréal, 1999.
- Poupart, René. *Aspects de la chanson poétique, des lectures de Georges Brassens, Guy Béart Jacques Brel et François Béranger*, Paris, Didier Érudition, [et] Mons [Belgique], Centre International de Phonétique Appliquée, 1988.
- Rochette, Edgar. *Notes sur la Côte Nord du Bas Saint-Laurent et le Labrador canadien*, Le Soleil, Québec, 1926.
- Roy, Bruno. *Pouvoir chanter*, VLB, Montréal, 1989.

Roy, Bruno. *Panorama de la chanson au Québec*, Leméac, Ottawa, 1977.

Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

Vassal, Jacques. *Folksong : Une histoire de la musique populaire aux États-Unis*, Paris, Albin Michel, 1971.

Zumthor, Paul. *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.

Chapitres de collectif et articles de périodique scientifique

Bourdieu, Pierre. « Espace social et genèse des “classes” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 52/53, juin 1984, p. 3-12.

Cadart-Ricard, Odette. « Les thèmes de l’oiseau dans les comparaisons et les dictons chez onze troubadours, de Guillaume IX à Cerveri de Gironne », *Cahier de civilisation médiévale*, vol. 21, n° 1, Janvier-Mars, 1978, p. 205-230.

Chamberland, Roger. « De la chanson à la musique populaire », dans, *Traité de la culture*, Denise Lemieux et al., Éditions de IQRC ; Presses de l’Université Laval, 2002, p. 699.

De Surmont, Jean-Nicolas. « Esquisse d’une historiographie de la chanson au Québec », dans Robert Giroux, *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 31-52.

De Surmont, Jean-Nicolas. « Les mutations componentielles de l’objet-chanson », *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, n° 24-1, 2003, p. 79-101.

Du Berger, Jean. « La tradition et constitution d’une mémoire collective », dans, Jacques Mathieu, *La mémoire dans la culture*, Sainte-Foy, Québec, Presses de l’Université Laval, 1995, p. 43-77.

Grenier, Line. « Je me souviens...en chansons : articulation de la citoyenneté culturelle identitaire dans le champ musical populaire du Québec », *Sociologie et Société*, vol. 29, n° 2, 1997, p. 31-47.

Julien, Jacques. « Essai de typologie de la chanson populaire », dans Robert Giroux, *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 75-91.

Julien, Jacques. « Quand la chanson parle d’elle-même » dans Robert Giroux, *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 177-207.

Perron, Mathieu. « Jacques Labrecque et la diffusion de la chanson traditionnelle : Quand le répertoire folklorique prend des airs d’opéra », *Ethnologues*, vol. 26, n° 2, 2004, p. 79-102.

Rioux, Marcel. « Sur le développement socio-culturel du Canada Français », *Contributions à l'étude des sciences de l'homme, Centre de recherches en relations humaines*, vol. 4, 1959, p. 144-162.

Rioux, Marcel. « Note sur la notion d'idéologie », *Anthropologica*, n.s., vol. 1, n° 1-2, 1959, p. 136-139.

Roy, Bruno. « La chanson québécoise : entre le mal et le malaise », dans, Robert Giroux, *La chanson en question(s)*, Triptyque, 1985.

Roy, Bruno. « La chanson au Québec : un discours élitiste pour une pratique populaire! (1950-1975) », dans Robert Giroux, *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 115-138.

Smith, Gordon E. « Le discours sur la musique traditionnelle dans l'œuvre de Marius Barbeau, *Les cahiers de la société québécoise de recherche sur la musique*, vol. 7, N° 1-2, p. 34-36.

Matériels pédagogiques

Tuite, Kevin. *Anthropologie linguistique*, matériel pédagogique pour le cours ANT 1613, non publié, mais disponible au laboratoire d'ethnologie du département d'anthropologie de l'Université de Montréal, s'ajoute au recueil l'enseignement du professeur (cours suivi à l'hiver 2000).

Thèses et mémoires

Durand, Caroline. *Chanson québécoise et redéfinition identitaire 1960-1980*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2004.

Guimond, Pierre. *La chanson comme phénomène socio-culturel : Analyse de ses divers aspects*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1968.

Landry, Bérangère. *Les récits traditionnels de Natashquan*, Thèse (M.A.), Université Laval, Québec, 1990.

Rochon, Gaston. *Processus compositionnel : genèse de chansons de Gilles Vigneault : un témoignage*, Thèse (phD), Goteborg Universitet, Goteborg, Suède, 1993.

Références électroniques

Canada. *Ministère des ressources naturelles*, Atlas du Canada, (page consultée le 18 juin 2004), en ligne : <http://atlas.gc.ca/site/francais/index.html>

Carbonneau, Cindy. *L'histoire de Natashquan*, (page consulte le 5 juin 2004), en ligne : <http://cap.ic.gc.ca/qc/natashquan/histoire.html>

De Surmont, Jean-Nicolas. « Chansonnier / Song book; Political singer », *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, DITL, (page consultée le 10 mars 2009), en ligne : <http://www.ditl.info/arttest/art128.php>

Québec(2004a). *Secrétariat aux affaires autochtones*. Natasquan (Nutashkuan), (page consultée le 10 juin 2004), en ligne : <http://www.versuntraite.com/innus/nutashkuan.htm>

Québec(2004b). *Commission des toponymes du Québec*, (page consultée le 5 juin 2004 et le 15 février 2009), en ligne : <http://www.toponymie.gouv.qc.ca/>

Articles de journaux

Basile, Jean. « Au Gesù Gilles Vigneault », *Le Devoir*, 7 octobre 1961, p. 12.

Demers, Edgard. « La vie artistique : Le rideau se lève... », *Le droit*, Ottawa, 6 juin, p. 8.

Chouvalidzé, Élisabeth. « Du poète au chansonnier », *Le Quartier latin*, mars 1956, p. 2.

Fortin, Marc. « Une chanson d'Hervé Brousseau pour une neuvaine à Marie », *L'Écho du Nord*, 21 novembre 1962, p. 4.

Gagnon, Claude-Lyse. « Voici Raoul Roy... Le plus authentique de nos folkloristes! », *Le Petit Journal*, 17 octobre 1965, p. 43-44.

Gervais, André. « Pierre Létourneau », *Le Brébeuf*, 19 novembre 1964, p. 8.

Gingras, Claude. « Vigneault décidé à rester le même à Montréal, Paris ou Saint-Fabien », *La presse*, 3 septembre 1966, p. 13.

Grenier, Serge. « La boîte à chansons édition métropolitaine », *Le Quartier latin*, 9 février 1961, p. 7.

Laurendeau, Marc. « Germaine Dugas », *Le Quartier Latin*, 26 octobre 1961, p. 5.

L., J.P. « Un centre d'arts dans le merveilleux décor de St-Fabien-sur-mer », *L'Écho du Bas St-Laurent*, 5 juillet 1961, p. 7.

Entrevues

Lapierre, Marc-Antoine, *Entrevue avec Maurice Vézina*, 2006.

Séguin, Fernand. *Fernand Séguin rencontre Gilles Vigneault*, Col. Le sel de la semaine, L'homme, Montréal, 1969.

Biographies

Bertin, Jacques. *Félix Leclerc le roi heureux*, Boréal, Cap-Saint-Ignace, 1988.

Fournier, Roger. *Gilles Vigneault mon ami*, Stanké, 2e éd., 1995.

Gendron, Gaétan et Paul Charest. *Les villages de la Basse-Côte-Nord : origine et peuplement*, Ministère des affaires culturelles du Québec, 1982.

Lonergan, David. *La Bolduc, la vie de Mary Travers (1894-1941) : biographie*, Bic, Isaac-Dion Gaspé, Musée de la Gaspésie, 1992.

Robitaille, Aline. *Gilles Vigneault*, l'hexagone, Ottawa, 1968.

Sermonte, Jean-Paul. *Gilles Vigneault : Le poète qui danse*, Édition du Rocher, Monaco, 1991.

Smith, Donald. *Gilles Vigneault conteur et poète*, Québec-Amérique, Montréal, 1984.

Recueils de chansons, recueils de photos et romans

Langevin, André. *Poussière sur la ville*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1953.

Leclerc, Félix. *Cent chansons*, Montréal, Éditions Fides, 1988.

Légaré, Ovila. *Les chansons d'Ovila Légaré*, Montréal, édition du jour, 1972.

Roy, Bruno. « Comme une chanson au milieu de notre âme », [Préface], Dans, VIGNEAULT Gilles. *Entre musique et poésie : 40 ans de chansons*, Arc, 1997.

Roy, Raoul. *Le chant de l'alouette*, Québec, Montréal, Presses de l'Université Laval, Éditions Ici Radio-Canada, 1969.

Vigneault, Gilles et Anna Brigit. *Natashquan le voyage immobile*, Arc, Montréal, 1996.

Enregistrements sonores

Bouchard, Suzanne. « J'ai marché », *Éric*, ST-70.009 Capitol, 1967.

Bourdon, Pierre. *Pierre Bourdon vol.1*, SP-12,134 Select.

Brassens, Georges. « Les sabots d'Hélène », *La mauvaise réputation*, 848 944-2 Philips Compilation, 1991.

Brassens, Georges. « Dans l'eau de la claire fontaine », *Les copains d'abord*, 848 944-2 Philips Compilation, 1991.

Brassens, Georges. « Les Moyenâgeux », *La non-demande en mariage*, 848 944-2 Philips Compilation, 1991.

Charlebois, Robert. « La légende des corbeaux », *Robert Charlebois vol. 2*, SP-12147 Sélect, 1966.

Charlebois, Robert. « C'est pour ça », *Robert Charlebois*, GS 115 Gamma, 1967.

Ferland, Jean-Pierre. « Les fleurs de macadam », *Jean-Pierre Ferland vol. 2 : j'estime, j'aime, j'amoure*, SSP-24,090 Select, 1962.

Gauthier, Claude. « Cerf », *Cerfs-volants*, GS 119 Gamma, 1968.

Godin, Guy. *Guy Godin, Chansonnier*, PC-1064 RCA Victor, 1966.

Godin, Guy. *Une fille*, PCS-1131 RCA Victor, 196?.

Labrecque, Jacques. *La parenté est arrivée*, MPL-10014 London, 1958.

Labrecque, Jacques. *L'inimitable Jacques Labrecque*, MPL-10025 London, 1959.

Labrecques, Jacques. *Carnaval à Québec avec Jacques Labrecque*, MB-17 London, 1959.

Labrecque, Jacques. *Jacques Labrecque en France*, MB-33 London, 1960.

Lecor, Tex. « La fée », *Le dernier des vrais*, MLP. 10060 London, 1963.

Lepage, Lawrence. « Mon vieux François », *Lawrence Lepage*, MLP. 10061 London, 1963?.

Lepage, Lawrence. « Baillard », *Lawrence Lepage*, MLP. 10061 London, 1963?.

Les Cailloux. *Ce soir Les Cailloux*, T-70.000 Capitol, 1965.

Lévesque, Raymond. « Blouson noir », Pauline Julien chante Raymond Lévesque, GM 103 Gamma, 1965.

Ravel, Marie-Claude. *Marie-Claude et ses chansons*, CGP 134 RCA Victor Gala, 1967.

Vigneault, Gilles. « Tam ti delam », *Gilles Vigneault chante et récite*, vol. 2, FL 298 Columbia, 1963.

Vigneault, Gilles et Robert Charlebois. « La marche du président », dans Charlebois Robert et Louise Forestier, *Robert Charlebois avec Louise Forestier*, GS-120 Gamma, 1968.

Vigneault, Gilles. « Petite berceuse du début de la colonie », *Combien de fois faut-il parler d'amour ?*, Le Nordet, GVN-1013, 1982.

Vigneault, Gilles. *La collection émergence*, Sony Musique, CK 91072/91073, Compilation, 1995.

Enregistrements sonores de *La Manikoutai*

Julien, Pauline. *Pour mon plaisir*, Zodiaque, ZOX-6014, Novembre 1973.

Leyrac, Monique. *Monique Leyrac à Paris*, Colombia, FS-657, 1967.

Leyrac, Monique. *Qui êtes-vous Monique Leyrac ?*, Radio-Canada International, F-679, 1972.

Pelletier, Claire. *En concert au St-Denis*, Octant Musique, OCCD29201, 2003.

Vigneault, Gilles, *La Manikoutai*, Columbia, FS 681, 1967.

Vigneault, Gilles. *Musicorama Olympia 1969*, Columbia, FS 710, 1969.

Vigneault, Gilles. *J'ai vu le loup, le renard, le lion*, Les Productions du 13 août, VLC-13, 1974.

Enregistrements audio-visuels

Howe, John. *Je chante pour...*, O.N.F, Montréal, 1973, 55 min. 29 sec, coul. ½ po. VHS.

Moreau, Michel. *Une enfance à Natashquan*, Production d'Amérique française, 1993, 74 min., coul. ½ po VHS

Annexe 1 : liste des disques analysés				
<i>Corpus général</i>				
Nom de l'artiste ou du groupe	Titre de l'album	Renseignements de publication	Nombre de pièces par disques	
			Analysé	Total
Alexandrin (Les)	<i>Les Alexandrin</i>	ST-70.001 Capitol, 1966	10	10
Alexandrin (les)	<i>Les Alexandrin : volume 2</i>	ST-70.017 Capitol, 1967	12	12
Alexandrin (Les)	<i>Les Alexandrin (1969)</i>	SN-70.021 Capitol, 1969	7	10
Allard Paul	<i>Paul allard et ses chansons</i>	TL-407 Tournesol , 196?	12	12
Bachots (Les)	<i>Les Bachots vol. 1</i>	M-298.102 Select 1965	11	11
Becker Jean-Claude	<i>En première</i>	PAM. 67.173 Pathé, 196?	12	12
Ber Yvan	<i>Yvan Ber vol. 1</i>	S-398.119 Select, 196?	10	10
Blanchet Jacques	<i>Tête heureuse</i>	FL-294 Columbia, 1962	11	12
Blanchet Jacques	<i>Jacques Blanchet... aujourd'hui</i>	FL-321/FS-621 Columbia, 1965	12	12
Bouchard Guy	<i>Guy Bouchard et ses chansons</i>	TL-406 Tournesol, 196?	11	11
Bouchard Maurice	<i>Maurice Bouchard</i>	K. 250 Saturne, 196?	12	12
Bouchard Suzanne	<i>Éric</i>	ST-70.009 Capitol, 1967	12	12
Brousseau Hervé	<i>Hervé Brousseau vol. 1</i>	SP-12001 Sélect, 1959	12	12
Brousseau Hervé	<i>Hervé Brousseau vol. 2</i>	SP-12078 Sélect, 1961	12	12
Brousseau Hervé	<i>Hervé Brousseau vol. 3</i>	SP-12095 Sélect, 1963	12	12
Brousseau Hervé	<i>Hervé Brousseau</i>	GM-106 Gamma, 1966	10	10
Brunet Monique	<i>Monique Brunet</i>	PC-1107 RCA Victor, 1965	10	10
Calvé Pierre	<i>Pierre Calvé vol. 1</i>	FL-300/FS 600 Columbia, 1963	11	11
Calvé Pierre	<i>Pierre Calvé vol. 2</i>	FL-308/FS 608 Columbia, 1964	9	10
Calvé Pierre	<i>Pierre Calvé vol. 3</i>	FL-355/FS 655 Columbia, 1967	10	10
Casavant Georges	<i>Georges Casavant. vol. 1</i>	SP-12.135/SSP-24.135 Select, 196?	12	12
Charbonneau Christine	<i>Christine Charbonneau</i>	24-098 Sélect, 1963	12	12
Charbonneau Christine	<i>Christine Charbonneau</i>	TH-700 Triomphe, 1966	10	10
Charbonneau Christine	<i>Christine Charbonneau</i>	GS-116 Gamma, 1968	10	10
Charlebois Robert	<i>Robert Charlebois vol. 1</i>	SP-12.131/SSP-24.131 Sélect, 1965	12	12
Charlebois Robert	<i>Robert Charlebois vol. 2</i>	SP-12147/SSP-24.147 Sélect, 1966	10	10
Charlebois Robert	<i>Robert Charlebois</i>	GS-115 Gamma, 1967	10	10
Charlebois Robert/Forestier Louise	<i>Robert Charlebois/Louise Forestier</i>	GS-120 Gamma, 1968	9	9
Charlebois Robert	<i>Québec love</i>	GS-136 Gamma, 1969	9	10
Claude Renée	<i>Renée Claude vol. 1</i>	M-298.024/S-398.024 Sélect, 1963	8	10
Claude Renée	<i>Renée Claude vol. 2</i>	M-298.071/S-398.071 Sélect, 1964	3	10
Claude Renée	<i>Renée Claude vol. 3</i>	SP-12.130/SSP-24.130 Sélect, 1965	10	10
Claude Renée	<i>Renée Claude vol. 4</i>	SP-12.146/SSP-24.146 Sélect, 1966	4	11
Claude Renée	<i>Renée Claude</i>	FS-673 Columbia, 1967	7	12
Claude Renée	<i>Renée Claude (1969)</i>	80038 Barclay, 1969	6	12
Cloutier Vincent	<i>Vincent Cloutier vol. 1</i>	SP-12.148 Select, 196?	12	12
Davis Paul	<i>Davis Paul</i>	PC-1028 RCA Victor, 1965	9	12
Davis Paul	<i>Extrait du récital à la Comédie Canadienne</i>	DCLP-200 Contact, 1966	12	14
Davis Paul	<i>Paul Davis</i>	DPS-2401 Disc-o-pol, 1969	10	12
Desrochers Clémence	<i>Clémence DesRochers vol. 1</i>	298.047 Sélect, 1962	6	11
Desrochers Clémence	<i>Sans pardon</i>	GM-104 Gamma, 1965	8	12

Deyglun Serge	<i>En vedette, Serge Deyglun</i>	ALF-1506 Apex, 1959	15	15
Dompierre François	<i>François Dompierre vol. 1</i>	SP-12.104/SSP-24.104 Sélect, 1964	9	10
Dor Georges	<i>Georges Dor</i>	GS-108 Gamma, 1966	10	10
Dor Georges	<i>Mes ormes dans plaines</i>	GS-113 Gamma, 1967	10	10
Dor Georges	<i>Georges Dor à la Comédie-Canadienne</i>	GS-117 Gamma, 1968	2	11
Dor Georges	<i>Entre autres...</i>	GS-122 Gamma, 1969	10	10
Dubé Cécile	<i>Audio-mobile 256</i>	M-298114/S-398114 Select, 196?	16	16
Dubois Claude	<i>Claude Dubois</i>	FL-342/FS-642 Columbia, 1966	12	12
Dudois Claude	<i>Claude Dubois (1967)</i>	FL-353/FS-653 Columbia, 1967	11	11
Dugas Germaine	<i>Germaine Dugas</i>	LCP-1038 RCA Victor, 1961	8	10
Dugas Germaine	<i>Oranges, citrons, limons</i>	SP-12.096 Sélect, 1963	12	12
Dumont Lucille	<i>Pour toi</i>	FL/FS -326 Columbia, 1964	4	12
Ferland Jean-Pierre	<i>Jean-Pierre Ferland</i>	33-106 Music-Hall, 1959	12	12
Ferland Jean-Pierre	<i>Jean-pierre Ferland vol. 1 : Rendez-vous à la coda</i>	SSP-24.085 Sélect, 1961	12	12
Ferland Jean-Pierre	<i>Jean-Pierre Ferland vol. 2</i>	SSP-24.090 Sélect, 1962	11	11
Ferland Jean-Pierre	<i>Ferland à Bobino</i>	M-298.053 Sélect, 1963	4	
Ferland Jean-Pierre	<i>Jean-Pierre Ferland vol. 3</i>	SSP-24.106 Sélect, 1964	11	11
Ferland Jean-Pierre	<i>Jean-Pierre Ferland vol. 4</i>	SSP-24.132 Sélect, 1965	10	10
Ferland Jean-Pierre	<i>Jean-Pierre Ferland vol. 5</i>	SSP-24.149 Sélect, 1966	11	11
Ferland Jean-Pierre	<i>Jean-Pierre Ferland</i>	80364 Barclay, 1968	8	10
Ferland Jean-Pierre	<i>Un peu plus loin</i>	80050 Barclay, 1969	10	10
Filion Jean-Paul	<i>Jean-Paul Filion</i>	GM-105 Gamma, 1966	8	10
Forestier Louise	<i>Louise Forestier (1969)</i>	GS-121 Gamma, 1969	7	8
Gagnon Claude	<i>Claude Gagnon vol. 1</i>	SP-12.128 Select, 1965	10	10
Gaulin Jean-Guy	<i>Jean-Guy Gaulin</i>	RM-36524 RM Escales, 1965	15	15
Gauthier Claude	<i>Claude Gauthier chante Claude Gauthier</i>	FL-284/FS-531 Columbia, 1961	12	12
Gauthier Claude	<i>Claude Gauthier</i>	FL-295/FS-541 Columbia, 1962	11	12
Gauthier Claude	<i>Claude Gauthier</i>	GM/GS-101 Gamma, 1965	8	10
Gauthier Claude	<i>Claude Gauthier</i>	GM/GS-110 Gamma, 1967	8	10
Gauthier Claude	<i>Cerf-volant</i>	GS-119-Gamma, 1968	9	9
Gélinas Marc	<i>Ça c'est du Gélinas</i>	JDY-7003 Jupiter, 1965	12	12
Gélinas Marc	<i>Trois fois bravo</i>	JDY-7006 Jupiter, 1966	10	10
Gélinas Marc	<i>Lorsque le rideau tombe</i>	JDY-7013 Jupiter, 1968	12	12
Gélinas Marc	<i>J'ai du bon feu</i>	JPL-11018 Jupiter, 1969	9	10
Godin Guy	<i>Chansonnier</i>	PC/PCS-1064 RCA Victor, 1966	10	10
Godin Guy	<i>Une fille</i>	PC/PCS-1131 RCA Victor, 196?	8	10
Guérard Daniel	<i>Guérard Daniel</i>	PC/PCS-1106 RCA Victor, 1965	2	10
Guérard Daniel	<i>Si le chapeau te fait</i>	PC/PCS-1118, RCA Victor, 1966	4	10
Guignard Lucien	<i>Lucien Guignard : sa guitare, ses chansons</i>	RMM-614 Rusticana, 1961	12	12
Guignard Lucien	<i>Chanson de mon pays</i>	RMM-658 Rusticana, 1963	13	13
Guignard Lucien	<i>Récital Lucien Guignard et ses invités, volume 3</i>	CKL-1220 Rusticana, 1965	7	12
Guignard Lucien	<i>Le marinier du bas du fleuve</i>	FCL-33.015 France-Canada, 1967	9	13
Julien Pauline	<i>Pauline Julien chante Raymond Lévesque</i>	GM/GS-103 Gamma, 1965	6	11
Julien Pauline	<i>Comme je crie, comme je chante</i>	GS-125 Gamma, 1969	10	11
Landry Jean	<i>Jean Landry chante...</i>	MLP.10052 London, 196?	13	13

Leclerc Félix	<i>Les nouvelles chansons de Félix Leclerc</i>	B-76.486-R Philips, 1959	2	17
Leclerc Félix	<i>Le roi heureux</i>	B-77.389-L Philips, 1962	4	19
Leclerc Félix	<i>Félix Leclerc</i>	B-76.486-R Philips, 1964	11	14
Leclerc Félix	<i>Moi mes chansons</i>	70.352 Philips, 1966	8	12
Leclerc Félix	<i>La vie</i>	844.717 Philips, 1968	9	11
Leclerc Félix	<i>J'inviterai l'enfance</i>	849.491 Philips, 1969	10	10
Lecor Tex	<i>Complexes de la chanson canayenne</i>	MB-19 London, 1960	10	10
Lecor Tex	<i>Mes chansons</i>	MB-36 London, 1961	10	10
Lecor Tex	<i>Le dernier des vrais</i>	MPL-10060 London, 1963	12	12
Lecor Tex	<i>Je t'amène avec moi</i>	GS-114 Gamma, 1967	10	10
Lecor Tex	<i>Le québécois</i>	GS-118 Gamma, 1969	10	10
Lecor Tex	<i>Chanson interdite à la radio et à la télévision</i>	GS-127 Gamma, 1969	9	9
Lefebvre Marcel	<i>Marcel Lefebvre</i>	TF/TSF-1306 Trans-Canada, 1963	10	10
Lejeune André	<i>André Lejeune chante...</i>	701-30 Variétés, 1961	12	12
Lejeune André	<i>Le nouveau André Lejeune</i>	TC-A-89 Trans-Canada, 1963	10	10
Lejeune André	<i>André Lejeune au Totem</i>	TF-324 Trans-Canada, 1964	10	10
Lejeune André	<i>Douce montagne</i>	PCS-1184 RCA Victor, 1968	10	10
Lemay Jacqueline	<i>Compagnon</i>	NDC-336203 Radio-Marie, 1962	12	12
Lemay Jacqueline	<i>Un long voyage</i>	FL-336 Columbia, 1967	12	12
Lepage Lawrence	<i>Lawrence Lepage</i>	MLP.10061 London, 1963?	11	11
Létourneau Pierre	<i>Pierre Létourneau vol. 1</i>	SSP-24.101 Sélect, 1963	12	12
Létourneau Pierre	<i>Pierre Létourneau vol. 2</i>	SSP-24.125 Sélect, 1964	10	10
Létourneau Pierre	<i>Pierre Létourneau vol. 3</i>	SSP-24.133 Sélect, 1965	10	10
Létourneau Pierre	<i>Pierre Létourneau (1967)</i>	JDY-7008 Jupiter, 1967	10	10
Létourneau Pierre	<i>Pierre Létourneau (1969)</i>	YDS-8023 Jupiter, 1969	10	10
Léveillée Claude	<i>Claude Léveillée vol. 1</i>	FL-289 Columbia, 1962	12	12
Léveillée Claude	<i>Claude Léveillée vol. 2</i>	FL-303 Columbia, 1963	10	10
Léveillée Claude	<i>Claude Léveillée à la place des arts</i>	FL-311 Columbia, 1964	11	11
Léveillée Claude	<i>Claude Léveillée à Paris</i>	FL-318 Columbia, 1964	4	10
Léveillée Claude	<i>Claude Léveillée à Paris vol. 2</i>	FL-339 Columbia, 1966	1	12
Léveillée Claude	<i>Léveillée plus dix</i>	FL-346 Columbia, 1966	10	10
Léveillée Claude	<i>Le cérémonial de l'amour</i>	FS-726 Columbia, 1969	1	12
Lévesque Raymond	<i>Chansons et monologues</i>	M-298.045 Sélect, 1962	3	12
Lévesque Raymond	<i>À la Butte à Mathieu</i>	GS-102 Gamma, 1965	11	11
Lévesque Raymond	<i>Après 20 ans</i>	GS-111 Gamma, 1967	11	11
Leyrac Monique	<i>Monique Leyrac chante Vigneault et Léveillée</i>	FL-301 Columbia, 1963	7	10
Longchamps Marie-Josée	<i>Marie-Josée Longchamps vol. 1</i>	S-398.141 Select, 1969	10	1
Marie-Claude	<i>Marie-Claude et ses chansons</i>	CGP-134 RCA Victor Gala, 196?	16	16
Michel Jacques	<i>Jacques Michel et ses chansons</i>	FAN-6405 Fantastic, 1965	10	10
Michel Jacques	<i>Jacques Michel vol. 1</i>	FCL-33-010 France-Canada, 1965	6	8
Michel Jacques	<i>Jacques Michel</i>	ALF-1594 Apex, 1966	11	11
Michel Jacques	<i>Jacques Michel</i>	JDY-7017 1968	12	12
Michel Jacques	<i>Jacques Michel (1969)*</i>	YDS-8029 Jupiter, 1969	10	10
Mikaeline	<i>Au bout du vent</i>	FL-324 Columbia, 196?	2	12
Miville-Deschênes Monique	<i>Monique Miville-Deschênes vol. 1</i>	SP-12.092 Sélect, 1962	12	12

Miville-Deschênes Monique	<i>Monique Miville-Deschênes vol. 2</i>	SP-12.127 Sélect, 1965	11	11
Miville-Deschênes Monique	<i>Monique Miville-Deschênes</i>	GS-134 Gamma, 1969	10	10
Mondor Serge	<i>Serge Mondor</i>	FL-337 Columbia, 196?	4	12
Normand Pascal	<i>Pascal Normand</i>	ST-70.011 Capitol, 1969	2	11
Oderra Danielle	<i>Danielle Oderra</i>	SAD-512, Alouette, 196?	1	10
Perrier Nicole	<i>Nicole Perrier</i>	FS-640 Columbia, 1966?	3	12
Plourde Salomon	<i>Salomon Plourde vol. 1</i>	CKL-1233 Rusticana, 1965?	10	10
Plourde Salomon	<i>Le Canadien... Salomon Plourde vol. 2</i>	FCL.33.014 France-Canada, 1966?	10	10
Poulin Louise	<i>Louise Poulin interprète Vigneault</i>	T70.005 Capitol, 1966	3	12
Quatre-20 (Les)	<i>Les Quatres-20 (1967)</i>	FS-654 Columbia, 1967	3	10
Ravel Ginette	<i>Avec amour</i>	PCS-1001 RCA Victor, 1964	1	12
Ravel Ginette	<i>Ginette Ravel à la Comédie Canadienne</i>	PCS-6000 RCA Victor, 1966	1	20
Ravel Ginette	<i>Hourrah!</i>	PCS-1129 RCA Victor, 1966	1	10
Ravel Ginette	<i>Ginette Ravel au Théâtre Maison neuve de la place des arts</i>	RCA Victor, PCS-1186, 1968	2	11
Savard Marie	<i>Marie Savard</i>	ALF-1574 Apex, 1965	12	12
Savard Marie	<i>Marie Savard au Patriote</i>	ALF-1586 Apex, 1966	9	11
Trois Badours (les)	<i>Les Trois Badours</i>	ST-70.006 Capitol, 1966	3	12
Valéry Suzanne	<i>Suzanne Valéry Vol. 1</i>	M-298.097 Select, 1963	5	11
Venne Stéphane	<i>Stéphane Venne vol. 1</i>	SP-12.126/SSP-24.126 Sélect, 1964	12	12
Venne Stéphane	<i>Stéphane Venne vol. 2</i>	SP-12.136/SSP-24.136 Sélect, 1966	12	12
Venne Stéphane	<i>Stéphane Venne vol. 3</i>	SP-12.150/SSP-24.150 Sélect, 1967	10	10
Vigneault Gilles	<i>Gilles Vigneault</i>	FL-292 Columbia, 1962	10	12
Vigneault Gilles	<i>Gilles Vigneault chante et récite</i>	FL-298 Columbia, 1963	10	12
Vigneault Gilles	<i>Gilles Vigneault</i>	FL-312 Columbia, 1964	8	9
Vigneault Gilles	<i>Gilles Vigneault à la Comédie-Canadienne</i>	FL-332 Columbia, 1965	7	10
Vigneault Gilles	<i>Mon pays</i>	FL-334 Columbia, 1966	9	12
Vigneault Gilles	<i>La Manikoutai</i>	FL-352 Columbia, 1967	10	12
Vigneault Gilles	<i>Le nord du nord</i>	FS-681 Columbia, 1968	9	10
Vigneault Gilles	<i>Le voyageur</i>	FS-702 Columbia, 1969	11	11
Nombre de disques total : 159				
Nombre de pièces analysées (colonne 1) nombre de pièces totales (colonne 2)			1434	1762

Annexe 2 : artistes compris dans le *corpus* par catégorie

Artistes de l'ensemble du *corpus** (comprend les artistes en marge)

Auteurs-compositeurs-interprètes : Paul Allard, Jean-Claude Becker, Yvan Ber, Jacques Blanchet, Guy Bouchard, Maurice Bouchard, Suzanne Bouchard, Hervé Brousseau, Monique Brunet, Pierre Calvé, Georges Casavant, Christine Charbonneau, Robert Charlebois, Vincent Cloutier, Paul Davis, Clémence Desrochers, Serge Deyglun, François Dompierre, Georges Dor, Claude Dubois, Germaine Dugas, Jean-Pierre Ferland, Jean-Paul Fillion, Claude Gagnon, Jean-Guy Gaulin, Claude Gauthier, Marc Gélinas, Guy Godin, Lucien Guignard, Jean Landry, Félix Leclerc, Tex Lecor, Marcel Lefebvre, André Lejeune, Jacqueline Lemay, Lawrence Lepage, Pierre Létourneau, Claude Léveillé, Raymond Lévesque, Marie-Claude [Sœur de Ginette Ravel], Jacques Michel, Monique Miville-Deschênes, Salomon Plourde, Marie Savard, Stéphane Venne, Gilles Vigneault.

Interprètes : Renée Claude, Cécile Dubé, Lucille Dumont, Louise Forestier, Daniel Guérard, Pauline Julien, Monique Leyrac, Marie-Josée Longchamps, Mikaeline, Serge Mondor, Pascal Normand, Danielle Oderra, Nicole Perrier, Louise Poulin, Ginette Ravel, Suzanne Valéry.

Groupes : Les Alexandrin, Les Bachots, Les Quatre-20, Les Trois Badours

* Cette classification correspond au statut dominant de chaque artiste. Certains auteurs-compositeurs-interprètes ont fait des interprétations, comme certains interprètes ont été l'auteur ou le compositeur de quelques chansons.

Artistes en marge
Auteurs-compositeurs-interprètes : Marc Gélinas, André Lejeune, Salomon Plourde, Jacques Michel, Guy Godin et Paul Davis.
Interprètes : Daniel Guérard et Ginette Ravel.

Artistes du <i>corpus</i> de chansons de tradition orale
Interprètes : Raoul Roy, Pierre Bourdon, Monique Leyrac et Renée Claude.
Groupes : Les Cailloux, Les Quatre-20, Les Cabestans et Les Trois Badours.

Annexe 3 : distribution des références par artistes

Note : J'ai choisi de présenter ici la distribution des chansons en prenant pour variable la liste des artistes selon l' « interprète » de la chanson, étant entendu que dans la base de données, chaque chanson n'apparaît qu'une seule fois, même si elle a été chantée par plusieurs personnes. Il va de soit, cependant, que la même échelle varie si l'on prend comme base les « auteurs » ou les « compositeurs » au lieu des « interprètes ». Par exemple, Claude Léveillée a mis en musique des textes de Vigneault ou Pauline Julien a chanté des chansons de Raymond Lévesque. Il s'agit donc d'une analyse partielle de la distribution à titre indicatif seulement.

Les 15 artistes ayant le plus de chanson folklorisée dans leur répertoire

Artistes	Nombre de référence	Pourcentage de référence	Nombre de chanson total
Vigneault, Gilles	25	33,8	74
Lecor, Tex	13	21,3	61
Plourde, Salomon	12	60,0	20
Charlebois, Robert*	10	20,0	50
Gauthier, Claude	9	18,8	48
Guignard, Lucien	8	19,5	41
Lepage, Lawrence	7	63,6	11
Ferland, Jean-Pierre	7	7,9	89
Miville-Deschênes, Monique	5	15,2	33
Dugas, Germaine	4	20,0	20
Lemay, Jacqueline	4	16,7	24
Lévesque, Raymond	4	16,0	25
Julien, Pauline	3	18,8	16
Savard, Marie	3	14,3	21
Dor, Georges	3	9,4	32

* Pour deux des pièces de Robert Charlebois Louise Forestier est co-interprète

Annexe 4 : texte de la *La Manikoutai*

Poème (préambule) : *Était-ce femme*

- 1 Était-ce femme ou bien rivière ?
 Était-ce la vie à la mort
 Mêlée ainsi que l'âme au corps ?
 Laquelle chantait la première ?
- 5 C'était la femme et la rivière
 Et l'amour mêlé à la mort

Texte : *La Manikoutai*

- 1 Ils ont dit que c'était une fille
 Moi, je dis que c'était la Manikoutai
 L'œil en feuille et la dent de coquille
 Telle était la Manikoutai
- 5 C'était plus haut que la plaine
 Il fallait pour aller là
 La patience et l'aviron
 Et connaissance de la chute
 Du portage et du courant
- 10 Où et comment l'eau culbute
 Les oreilles de charrue
 Et l'eau morte et les cirés
 Les corps morts et les écumes
 Veille à gauche et veille à droite
- 15 À la pince et au ballant
 Sans vouloir te commander
 Tiens-toi bien pis laisser aller
 Pas grande eau mais c'est assez
 Pour te dire qu'à l'eau douce
- 20 On finit par dessaler
- Et ça, c'était pour l'été
- Ils diront que c'était une femme
 Je dirai que c'était la Manikoutai
 Le dos souple et la danse dans l'âme
- 25 Telle était la Manikoutai

- Fatiguée de la semaine
 En rapides et gros bouillons
 Elle faisait son dimanche
 En amont du quatrième
- 30** Vive encore et paresseuse
 Avec du sable en dorure
 Et les beaux cailloux tout ronds
 À deux pas c'est une source
 À trois pas c'est un brûlé
- 35** Le foin haut pis les framboises
 Les bleuets pis les bérés
 Et le petit bois d'argent
 Prends ton temps, prends pas ta course
 C'est piquant pis déchirant
- 40** Pas si vite, assis-toi là
 On va compter les cailloux

Ça, c'était pour le beau temps

- Ils croyaient que c'était une fée
 Moi, je dis que c'était la Manikoutai
- 45** De feu, d'or et d'automne attifée
 Telle était la Manikoutai

- Aux premiers jours de gelée
 Elle a déjà le gros dos
 Les manchons pis les manteaux
- 50** Et tout en blanc et beau et chaud
 Elle a la race et la grâce
 Elle est de chasse et de glace
 Les renards et les visons
 Les rats musqués, les castors
- 55** Le loup-cervier puis la loutre
 Lui font dentelle de trace
 Et quand la glace est trop mince
 Pour la tenir enfermée
 Elle saute la fenêtre
- 60** Elle est noire et douce-froide
 Et c'est le froid qui la dompte
 À la tombée de la nuit

Et c'est le temps de l'hiver

Ils croiront que c'était une amante
65 Moi, je dis que c'était la Manikoutai
 Jeune et vieille et muette et parlante
 Telle était la Manikoutai

C'était le temps du trappeur
 Et le temps des compagnies
70 On partait le vingt d'octobre
 On revenait vingt janvier
 Quand un homme est à la chasse
 Sa blonde a des cavaliers
 Sont partis le même jour

75 Mais chacun de son côté
 On a trouvé par les traces
 Qu'une fois rendus aux pièges
 Avaient chassé tous les deux
 Jusqu'à ce trou dans la neige
80 Attention ! la glace est mince
 Tu la salueras pour moi
 Non, viens pas, tiens-toi, j'arrive
 Les chiens sont r'venus tout seuls

Ça, c'était pour le printemps

85 Ils ont dit que c'était la Julie
 Moi, je dis que c'était la Manikoutai
 Ils diront qu'avec l'âge on oublie
 Telle était la Manikoutai

Paroles et musique de Gilles Vigneault

Éditions Le Vent qui Vire, 1965

© Éditions de L'Archipel, 2005