

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Musique + littérature : chicane de famille ?

Samuel Mercier and Stanley Péan

Number 168, Winter 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87669ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mercier, S. & Péan, S. (2017). Musique + littérature : chicane de famille ? *Lettres québécoises*, (168), 21–27.

Tous droits réservés © Lettres québécoises inc., 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Musique + littérature

Chicane de famille ?



Samuel Mercier
Stanley Péan

Éternel Nobel

Samuel Mercier

C'est avec un soupir de soulagement que le monde littéraire a accueilli le résultat du prix Nobel de littérature le 5 octobre dernier. Après l'édition précédente qui avait vu la consécration de Bob Dylan – vague auteur d'un roman expérimental intitulé *Tarantula* qui, admettait le *New York Times* à sa sortie en 1971, n'était « pas un événement littéraire » –, le choix de Kazuo Ishiguro semblait faire consensus. Pas assez connu pour être controversé, mais suffisamment pour que le public lettré en ait entendu parler, le bon vieux Nobel retournait enfin dans ses terres.

La sélection de Dylan montrait, au dire de ses détracteurs, soit une forme d'abdication devant l'art grand public, soit une confusion des genres, si ce n'est simplement un manque de solidarité envers tous les artisans du milieu du livre qui essayent de vendre des livres et pas des billets de concert.

Chaque année, le cirque est le même, avec son lot de parieurs et de listes de favoris où se côtoient les Margaret Atwood, les Don DeLillo, les Philip Roth, les Haruki Murakami et les Salman Rushdie de ce monde, tous encore bredouilles au panthéon suédois. Les prédictions sont rarement justes, et le Nobel est ce genre de prix qui a tendance à nous sortir de notre « zone de confort », comme le veut une expression connue, en nommant tantôt des écrivains aux limites du littéraire, comme la journaliste biélorusse Svetlana Alexievitch en 2015, ou encore relativement inconnus ailleurs dans le monde, comme l'était le poète suédois Tomas Tranströmer en 2011.

Toutefois, aucun de ces lauréats n'avait autant provoqué de remous que la sélection de 2016, qui avait vu la star Bob Dylan être accueillie par la grande porte du monde littéraire à la surprise de tous et à l'ire de certains. Comme à son habitude, la littérature était menacée, en crise, à l'article de la mort devant les assauts de la *pop culture*. « Si Dylan est un poète, aurait dit un jour Norman Mailer d'après la légende, je suis un joueur de basketball. » De son côté, Pierre Assouline décrivait le choix de Dylan comme un « bras d'honneur » à la littérature américaine.

La sélection de Dylan montrait, au dire de ses détracteurs, soit une forme d'abdication devant l'art grand public, soit une confusion des genres, si ce n'est simplement un manque de solidarité envers tous les artisans du milieu du livre qui essayent de vendre des livres et pas des billets de concert. Moins prosaïque, un certain Leonard Cohen, interrogé au sujet de ce choix, avouerait lors d'un événement à Los Angeles que c'était « comme épingler la médaille de la plus grande montagne sur le mont Everest ».

Entre l'éternel et le transitoire

Les prix littéraires viennent d'une étrange tradition solennelle qui voudrait qu'un jury soit en mesure de déceler l'importance d'un livre ou d'une œuvre et, si possible, de son caractère intemporel. Bien sûr, les véritables esthètes capables de dénicher l'œuvre éternelle en son propre temps sont d'une espèce rare, et la plupart des prix ne sont qu'un obscur témoignage de leur époque. Un parcours rapide des listes de grands prix comme le Goncourt ou le Nobel nous entraîne dans une foule de noms inconnus aujourd'hui, de Guy Mazeline à Pär Lagerkvist.

Il m'est arrivé de travailler dans une bouquinerie quand j'étais au cégep, et j'ai pu constater *de visu* l'espace physique que pouvait occuper cet oubli des œuvres passées. La boutique se trouvait dans une petite maison de la rue Lafontaine à Rivière-du-Loup, et sa propriétaire, Andrée Dubé, n'était pas du genre à élaguer facilement sa collection. Au contraire, elle croyait que chaque livre devait trouver une seconde vie, une pensée un peu trop louable pour être pratique. Dans les faits, la librairie était envahie jusqu'aux fenêtres de livres en tout genre et d'intérêt variable au point que les poutres de la vieille maison pliaient sous le poids de tout ce papier entassé à l'étage.

Parmi les caisses qui obstruaient les entrées et les sorties, une partie du stock était constituée de livres d'une nommée Pearl Buck, de qui j'avais l'interdiction formelle d'acheter d'autres exemplaires. Pour une raison qui m'échappe encore, cette écrivaine américaine nobélisée avait un jour été populaire dans ces contrées reculées du bas du fleuve. De son temps, il faut dire que Pearl Buck, première femme prix Nobel de littérature des États-Unis, était une grande écrivaine. Ses écrits sur la Chine donnaient à lire un pays mystérieux d'avant Mao et la révolution culturelle. Aujourd'hui, il n'est possible d'y voir qu'un ramassis de clichés orientalistes décrits de la manière la plus ennuyeuse qui soit sans remous et sans excès, d'où les caisses qui s'empilaient chez madame Dubé, faute de lecteurs.

Notre Nobel national

Aussi transitoire que puisse être la célébrité des récipiendaires du prix Nobel, cela ne semble pas empêcher les nations du monde d'y voir une sorte de concours. Par exemple, c'est en grande pompe que les médias canadiens ont souligné en 2013 la désignation d'Alice Munro comme première lauréate (homme ou femme) du pays.

Le jury du Nobel semble d'ailleurs avoir une préférence notable pour les écrivains scandinaves, alors que huit Suédois ont leur nom en lettres d'or au temple de la littérature mondiale, de même que trois Danois et trois Norvégiens. Si on cumule et si on met de côté l'Islande et la Finlande, et qui ont chacun leur gagnant : respectivement Halldór Laxness en 1955 et Frans Emil Sillanpää en 1939, le cumul des prix de ces trois pays les classe quelque part au sommet du palmarès entre la France (15) et les États-Unis (13). Injustice, me direz-vous. Sans doute, mais le nationalisme littéraire n'est pas que l'apanage des Scandinaves.

Nos hérauts locaux du Conseil des arts et des lettres du Québec en collaboration avec le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises et l'Académie des lettres du Québec (CALQ, CRILCQ et ALQ, pour les amateurs d'acronymes) avaient d'ailleurs préparé, cette année, un plan infallible pour s'assurer que le Canada français puisse, lui aussi, figurer au palmarès mondial : soumettre le dossier de Marie-Claire Blais. En effet, le comité du Nobel permet aux académies nationales et aux centres de recherche de présenter leurs candidats, un peu comme le font les comités olympiques. La prose au « lyrisme ample et prolixe » de Marie-Claire Blais, pour reprendre le discours prononcé par le professeur Michel Biron de l'Université McGill, n'aura cependant pas percé les cœurs du jury de Stockholm, qui lui a préféré ce sombre inconnu d'Ishiguro.

Parlant d'écrivain japonais, c'est d'ailleurs notre grand académicien, obséquieux à ses heures – on ne devient tout de même pas académicien sans donner deux ou trois tapes dans le dos –, qui suggérait, avant d'être immortel, que le Nobel soit remis « à la littérature québécoise » en entier. Une proposition alléchante qui n'a pas conquis non plus les cœurs de ces tristes Suédois.

Il faut dire que notre belle littérature québécoise n'a pas à rougir des prix et des palmarès dont elle félicite ses auteurs. Encore cette année, les revues et blogues nous enterraient sous des listes de livres parus en 2017 à lire absolument. Cette approche quantitative trouve son pendant dans le nombre de prix décernés (jusqu'au « Nobel québécois », le prix Gilles-Corbeil). À bien y penser, un livre québécois qui ne se retrouve sur aucune liste ou dans aucun palmarès subit un bien triste sort.

Même mon obscur premier recueil de poésie – je dis obscur en connaissance de cause parce que je viens de recevoir le rapport des ventes – s'est retrouvé en nomination pour un prix. Oui, chers lecteurs, un prix. Et à Paris, messieurs-dames. Quelques mois après sa publication en 2014, j'ai appris par courriel que la Fondation Antoine et Marie-Hélène Labbé pour la Poésie m'avait fait l'insigne honneur de me mettre sur la liste de son « Prix du premier recueil de poèmes ». Ne me demandez pas qui sont ces gens, ni qui est à la tête de cette fondation, le livre n'a pas gagné. N'empêche, au diable le Nobel, nous approchons tranquillement de cette époque formidable où tout le monde aura son prix.

La pop et le transitoire

Revenons au cas de Dylan. Il faut rappeler que la musique folk et la littérature comme concepts tirent une même origine chez les romantiques allemands. Chez un philosophe comme Herder, qui, avec d'autres, introduisit le terme *Literatur* (avant, on parlait surtout de « belles lettres » ou de « lettres », ce qui n'est pas la même chose), l'expression d'un peuple se retrouve dans sa littérature. Il ne faut cependant pas entendre le terme au sens livresque où nous l'entendons aujourd'hui. Pour Herder, les formes orales ou musicales font tout autant partie de la littérature que les poèmes ou les romans.

Ces premières réflexions donneront lieu à deux savoirs qui se sépareront progressivement, l'anthropologie (et, avec elle, l'étude du folklore) et les études littéraires. Les deux sphères tendront à se spécialiser respectivement davantage au fil du XIX^e siècle et du XX^e siècle, si bien que les études littéraires et le folklore seront bientôt deux entités séparées, toutes deux portées par une volonté de constituer un patrimoine. On consigne les chansons, les légendes, les contes pour en garder la mémoire comme on finit par consigner les grandes œuvres littéraires dans un canon souvent national.

Difficile d'imaginer le silence dans lequel vivaient nos ancêtres il y a à peine trois ou quatre générations, quand la seule façon d'écouter une chanson était que quelqu'un l'interprète.

La démarche de Dylan s'inscrira dans celle du renouveau folkloriste américain, qu'on retrouve notamment chez un musicologue comme Alan Lomax ou un musicien comme Pete Seeger. Mais ce folklore était fondé, un peu comme la « grande littérature », sur un serment d'authenticité : les Mississippi John Hurt, Elizabeth Cotten et autres Leadbelly étaient célébrés pour leur absence de culture musicale supposée, pour leur capacité à se brancher directement sur l'*ethos* national américain sans passer par des codes empruntés. La tricherie de Dylan sera d'emprunter ces sons, ces codes, ces sonorités, tout en étant Robert Zimmerman (de son vrai nom), ce Juif de Minneapolis, né loin du Sud profond, des usines, du *dust bowl* de Woody Guthrie et des plantations. La littérature du XX^e siècle aura suivi, en quelque sorte, le même parcours, tout opposée qu'elle était à la constitution du canon.

Un suspens

Toujours est-il qu'un rift s'est créé entre la littérature et le folklore. Grâce aux moyens de reproduction et de diffusion, la musique est devenue, dans la seconde moitié du XX^e siècle, un art omniprésent. Difficile d'imaginer le silence dans lequel vivaient nos ancêtres il y a à peine trois ou quatre générations, quand la seule façon d'écouter une chanson était que quelqu'un l'interprète. La littérature, quant à elle, n'a pas décliné pour autant, mais sa place dans le panthéon des arts n'est plus la même : bien plus d'êtres humains ont entendu une chanson de Dylan que de personnes liront un livre d'Ishiguro.

Reste que la remise du Nobel à Dylan célébrait une œuvre qui répondait au même problème que celui auquel fait face la littérature institutionnalisée : celui de vouloir se croire un patrimoine culturel éternel. La démarche pop de Dylan était plus frontale, un plagiat éhonté, son mensonge était de corrompre le folk, d'en dépouiller l'éternel, de dévoiler la forme en son centre, et d'en dégager la beauté.

Après un long suspens où on ne savait même pas s'il accepterait le prix, Dylan a fini par présenter son discours à l'Académie, un discours magnifique dans lequel il citait Joyce et Homère, un discours qui permettrait peut-être de le raccorder aux grandes préoccupations littéraires. Quelques jours plus tard, *Slate* dévoilait que l'essentiel du discours avait été plagié sur le site *SparkNotes*. Était-ce de la lâcheté, une simple tricherie, ou le plan machiavélique d'un chanteur folk qui voulait nous montrer que son œuvre n'était qu'un remix ? Libre à vous d'imaginer la valeur de ce pied de nez à la littérature éternelle. Pour le reste, aussi bien contempler le transitoire. ♦

Un art mineur, la chanson ?

Stanley Péan

*Well, I heard there was a secret chord
That David played and it pleased the Lord
But you don't really care for music, do ya ?*
– **Hallelujah, Leonard Cohen**

Dans *The Holy or the Broken: Leonard Cohen, Jeff Buckley, and the Unlikely Ascent of "Hallelujah"*, son ouvrage consacré à la plus emblématique chanson de tout le répertoire de Cohen, Alan Light rapporte une confidence de l'auteur-compositeur-interprète montréalais au journaliste Paul Zollo en 1992 à propos d'une rencontre fortuite avec son confrère et futur Nobel de littérature Bob Dylan.

Il y a quelques années, Dylan et moi prenions le café le lendemain de son concert à Paris, raconte Cohen. Et il m'a demandé combien de temps j'avais mis à écrire Hallelujah. Et je lui ai répondu une couple d'années. Je mentais, en fait. Ça m'a pris plus qu'une couple d'années.

J'ai ensuite fait l'éloge d'une de ses chansons, I and I, et lui ai demandé combien de temps l'écriture de celle-ci lui avait pris et il m'a dit quinze minutes¹.

L'appréciation de la chanson populaire ne nécessite pas de l'auditeur qu'il ait été « initié ». La chanson populaire ne nécessite ni connaissance particulière, ni même de médiation.

Quoiqu'il s'agisse presque assurément d'une blague, comme le suggère Light, l'anecdote illustre de manière admirable le contraste entre l'écriture méticuleuse, travaillée de Cohen et la manière, comment dire, plus expéditive de Dylan. Et oui, je sais, comparaison n'est pas raison. Toutefois, à Londres vingt ans plus tard, à l'occasion d'un événement promotionnel pour son album *Old Ideas* (2012), Leonard Cohen surenchérisait à propos du tourment que lui avait causé cette chanson en ces termes :

J'ai peiné sur Hallelujah pendant quatre, cinq ans. J'ai écrit beaucoup, beaucoup de couplets. Je ne me rappelle plus combien, quatre-vingts, peut-être un peu plus, peut-être un peu moins. Le problème (ce n'est pas la fin du monde, juste un petit ennui, je ne veux pas donner l'impression que c'est si important), mon petit

problème personnel, c'est qu'avant de pouvoir biffer un couplet, il me faut l'écrire. Je dois y travailler, le polir, l'amener le plus près possible de sa finition. C'est juste quand je suis rendu là que je peux décider de le supprimer ou pas.

Faut-il rappeler qu'avant de s'imposer comme auteur-compositeur-interprète puis comme la plus improbable des stars de la scène pop-rock anglo-saxonne, Leonard Cohen était poète et romancier en pleine ascension ? En somme, ce que l'auteur notamment des recueils *Let Us Compare Mythologies* (1956) et *Flowers for Hitler* (1964), ainsi que des romans *The Favourite Game* (1963) et *Beautiful Losers* (1966) semblait affirmer apparaît aux gens de lettres comme une lapalissade : à savoir que l'écriture exige de ses artisans du temps, de la concentration, de la patience, une humilité et une implacable lucidité sur la valeur du fruit de son labeur.

C'est dire à quel point, pour les lettrés, la prescription de Nicolas Boileau a gardé toute sa pertinence : « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage », recommandait l'auteur de *l'Art poétique* en 1674.

Et en écho aux déclarations de Leonard Cohen sur la nécessité d'écrire pour pouvoir élaguer, j'ajouterai en citant le poète Serge Mongrain : « le meilleur ami de l'écrivain, c'est la poubelle ».

De la valeur littéraire de la chanson

Quoi qu'il en soit, c'est paradoxalement l'attribution controversée du Nobel de littérature en 2016 à Bob Dylan pour son œuvre chantée qui a relancé le débat sur la valeur littéraire du texte de chanson. Certes, l'annonce de la décision de l'Académie suédoise avait de quoi surprendre, d'autant plus que bien qu'il ait signé quelques livres, Bob Dylan est principalement reconnu comme auteur de chansons et vedette du spectacle, plutôt que comme poète, romancier, dramaturge ou essayiste. En lui décernant la plus prestigieuse des distinctions littéraires mondiales, les jurés faisaient plus que récompenser le troubadour folk américain : ils ennoblissaient un genre littéraire tenu (peut-être injustement) pour mineur.

On a fait beaucoup de cas de ce que, lors d'une altercation historique avec son confrère Guy Béart à l'émission télévisée de Bernard Pivot, Serge Gainsbourg, l'un des auteurs de chanson francophone les plus célébrés, ait qualifié la forme de « genre mineur », même s'il est évident que la formule ne trahissait de sa part aucun mépris pour cet art auquel il avait consacré la part du lion de son œuvre. Même lus sans le support de leurs mélodies toujours efficaces, les textes des chansons de Gainsbourg, superbes de rigueur formelle, le placent-ils dans la lignée directe d'illustres auteurs de poésie d'expression française ? Il faut dépasser la réaction viscérale aux propos et au ton de Gainsbourg et s'attarder sur ses arguments : au contraire de la peinture moderne, par exemple, ou de tout autre art dit « noble », l'appréciation de la chanson populaire ne nécessite pas

de l'auditeur qu'il ait été « initié ». La chanson populaire ne nécessite ni connaissance particulière, ni même de médiation.

La simplicité des paroles n'est cependant pas synonyme de pauvreté littéraire, comme en témoignent tant de chansons de l'auteur de *Je t'aime, moi non plus* articulées sur quelques jeux de mots et une mécanique d'horlogerie suisse. Prenons par exemple *Ces petits riens* :

*Mieux vaut n' penser à rien
Que de ne pas penser du tout
Rien c'est déjà, rien c'est déjà beaucoup
On se souvient de rien
Et puisqu'on oublie tout
Rien c'est bien mieux, rien c'est bien mieux que tout*

Ainsi, rien n'interdit à la chanson d'aspirer au statut d'œuvre littéraire. Après tout, l'histoire ne nous apprend-elle pas que *l'Illiade* et *l'Odyssée*, œuvres épiques fondatrices de la littérature occidentale, avaient d'abord été chantées dans les cours aristocratiques de la Grèce antique par des aèdes qui s'accompagnaient d'un instrument de musique apparenté au sitar ?

Certes, n'est pas Homère le premier « gratteux de guitare » venu... Mais qu'en est-il de la dimension poétique et littéraire de la chanson populaire ? peut-on se demander à juste titre.

Naturalisme et poésie

En France, au lendemain de l'apparition du naturalisme cher à Émile Zola, Aristide Bruant a été dans les années 1890 l'initiateur de cette chanson réaliste empreinte de noirceur et traitant de sujets dramatiques, souvent inspirée par le quotidien des faubourgs populaires parisiens. Vite devenue une spécialité féminine, le genre imposera Damia et Fréhel, des interprètes à la voix puissante qui triomphent en jouant à la manière d'authentiques tragédiennes. Cette chanson réaliste dont Édith Piaf et Juliette Gréco se réclameront plus tard, aux accents poétiques, se plaît à la description de la vie dans les quartiers pauvres d'une faune au destin souvent tragique ; en cela, elle se rapproche du blues, complainte folklorique afro-américaine, dont l'influence sur les plans formels et thématiques se fera sentir tout au long du XX^e siècle dans tous les genres musicaux qui émergent dans son sillage, du country folk cher à Cohen et Dylan, jusqu'au rap actuel en passant par le rock et la pop music.

Sur l'un de ses derniers albums, *Popular Problems* (2014), Leonard Cohen adresse un clin d'œil sarcastique à cette forme essentielle de la chanson afro-américaine avec *Almost Like the Blues* :

*I saw some people starving / There was murder, there was rape / Their villages were burning / They were trying to escape / I couldn't meet their glances / I was staring at my shoes / It was acid, it was tragic / It was almost like the blues*³.

Si au début du siècle dernier les opérettes de Broadway génèrent des centaines de bluettes sentimentales qui se contentent de n'être que cela, le fameux Grand Répertoire de la chanson américaine (*The Great American Songbook*) s'enorgueillit des œuvres de quelques auteurs et compositeurs de génie dont le travail non seulement surclassait celui de leurs contemporains moins doués, mais traduisait un souci pour l'écriture (au sens littéraire du terme) que n'auraient pas renié certaines des plumes les plus littéraires de l'époque. Parmi ceux-ci, je citerais spontanément Irving Berlin et Cole Porter, dont

les standards sont encore couramment interprétés dans des revues musicales et continuent d'inspirer les musiciens de jazz contemporains.

Inspirés par la dégaine de cowboy de Félix Leclerc qui a pris d'assaut Paris armé de sa voix grave et de sa guitare, une poignée d'auteurs-compositeurs-interprètes imposeront au fil des années 1950 une nouvelle chanson francophone aux accents poétiques.

Cas particulier dans l'histoire de la chanson populaire anglophone, Cole Porter intrigue toujours aujourd'hui par la subtilité de ses œuvres, par son humour tantôt bon enfant tantôt grinçant, par ses sujets à l'occasion sulfureux (pour son époque) et par sa volonté manifeste de subvertir les codes non écrits et pourtant souvent contraignants de la chansonnette. Les exemples sont innombrables, mais je me contenterai d'en évoquer deux. Dans *Love for Sale* (tirée de sa comédie musicale *The New Yorkers*, 1930), Porter donne la parole à une prostituée qui fait la promotion de ce qu'elle vend sur le trottoir, insistant sur le fait qu'elle connaît sa marchandise bien mieux que les poètes et leurs idées puériles, « *old love, new love, every love but true love* » (« de l'amour vieux, du neuf, tous les types d'amour sauf le vrai »). Inutile de dire que la crudité relative de la proposition avait valu à *Love for Sale* d'être interdite à la radio, ce qui n'avait cependant pas empêché la version enregistrée par Libby Holman de se hisser au cinquième rang du palmarès des ventes.

Complainte sur les séparations à répétition d'un couple, *Every Time We Say Goodbye* (de *Seven Lively Arts*, 1944) se distingue entre autres par une concordance si grande entre le texte et la musique que Porter s'amusait à nommer explicitement les variations de l'une dans l'autre : « *There's no love song finer / But how strange the change from major to minor / Ev'ry time we say goodbye*⁴ ».

«Y'a dans les chansons tout plein de leçons»

Inspirés par la dégaine de cowboy de Félix Leclerc qui a pris d'assaut Paris armé de sa voix grave et de sa guitare, une poignée d'auteurs-compositeurs-interprètes imposeront au fil des années 1950 une nouvelle chanson francophone aux accents poétiques : le Sétois Georges Brassens, le Bruxellois Jacques Brel, chantent, tantôt avec gravité, tantôt avec ironie en octosyllabes, décasyllabes ou dodécasyllabes rigoureusement tournés, la vie quotidienne, la bohème, les déboires sentimentaux, les luttes de classe et tous les rêves d'une génération qui a vu l'horreur de la Seconde Guerre mondiale. Ils feront à leur tour école, puisque s'inscriront dans leur sillage les Barbara, Boris Vian, Serge Gainsbourg, le fantaisiste Bobby Lapointe et Anne Sylvestre. Arrivé à la même époque que Brassens et Brel, le Monégasque Léo Ferré chante aussi volontiers des textes de Rutebeuf, de Baudelaire, d'Aragon, de Rimbaud ou de Verlaine que ses propres vers, aussi finement ciselés, tour à tour mélancoliques, sarcastiques ou revendicateurs.

À l'invitation du magazine *Rock & Folk*⁵, Brassens, Brel et Ferré se retrouvent en janvier 1969 dans le salon d'un petit appartement de la rue Saint-Placide à Paris pour une rencontre au sommet. Lors de cette table ronde historique immortalisée par le photographe Jean-Pierre Leloir, ces trois monstres sacrés de la chanson française de l'après-guerre échangent à bâtons rompus sur leur métier et sur le monde. La grande chanson qu'ils ont contribué à imposer dans toute la francophonie a une rigueur formelle évidente, dont se passe volontiers la *pop music* (qu'on appelle alors « yéyé » dans l'Hexagone) qui fait désormais danser les jeunes de part et d'autre de l'Atlantique. À propos des Beatles qui incarnent la quintessence de cette pop dont l'intérêt ne se situe pas forcément dans le texte, ils ont quelques observations aussi amusantes que pertinentes.

BRASSENS — J'aime beaucoup sur le plan musical. Pour ce qui est des paroles, je ne comprends pas l'anglais, alors ça va tout seul.

BREL — Moi, je suis très content que l'on rende publiques les harmonies de Gabriel Fauré.

FERRÉ — Ils ont ajouté une pédale charleston aux harmonies de Gabriel Fauré. C'est très « faurien » tout ça, et je trouve très bien qu'ils en aient fait une chose populaire. C'est très joli. Pour le reste, j'ai les mêmes ennuis que Georges avec l'anglais, je ne sais jamais exactement de quoi ils parlent, mais je crois que ça n'a pas beaucoup d'importance.

La dimension littéraire des textes de chansons n'est pas forcément le fait d'auteurs s'étant déjà illustrés en poésie ou en roman.

La chanson prend son sens et, surtout, sa littérarité avec l'adéquation entre la forme du texte et la force de la musique. Comme en France, au Québec, dans le sillage d'un Félix Leclerc, d'un Raymond Lévesque, d'un Gilles Vigneault, d'une Clémence Desrochers et d'un Claude Léveillée, la scène se scinde bientôt entre les artisans d'une chanson de haute tenue littéraire (souvent engagée) et les artisans de la chansonnette pop, qui le plus souvent se contentent d'interpréter des adaptations françaises vite faites de succès anglais. À cette époque se démarque nettement un Gilbert Langevin, déjà connu comme écrivain. Auteur d'une trentaine de recueils de poésie publiés entre 1959 et 1993, il signe aussi de flamboyants textes de chansons pour la grande Pauline Julien (*Comme je crie, comme je chante, Le temps des vivants*), Marjo (*Celle qui va*), Dan Bigras (*Naufrage, Ange animal*).

Surtout, Langevin offre au groupe de rock Offenbach un de ses textes les plus emblématiques, aux accents rimbaldiens, *La voix que j'ai* :

*Cette voix brisée par l'alcool
La cigarette et les nuits folles
Cette voix fêlée de fumée
Toute angoissée presque étranglée
Cette voix pleine de blessures
De peines d'amour et d'aventures
Cette voix remplie d'amertume*

*De complaints et d'infortune
Cette voix que j'ai
Cette voix je vous la donne
C'est tout ce que j'ai
Cette voix qui crie au mois de mai
Qu'on ne sait plus comment aimer*

Cette flamboyance, on en retrouvera des échos chez Denise Boucher parolière (*J'ai une peine d'amour minable* pour Pauline Julien, *Angela* pour Offenbach, *Qui te soignera, qui te guérira* pour Gerry Boulet) ou dans les textes de chansons que le romancier et poète Christian Mistral donne à Dan Bigras (*Pourquoi tu veux, Soirs de scotch*), Isabelle Boulay (*Lune*) ou plus récemment à Catherine Major (*Saturne sans anneaux, Sable mouvant*), Moran (*Mêmes animaux*) ou la chanteuse de jazz Sonia Johnson (*Ma voix*) :

*C'est au plus froid du pire hiver qu'on a passé
Que j'ai trouvé ma voix
Embroussaillée de chansons mortes
Colorée de nuits sans lune
Et de caresses importunes
J'aurais voulu que ma voix sorte
Enflée de toutes les colères
De tous les souvenirs amers
Et tous ces jours vécus déjà
À chercher là où elle n'est pas
Ma voix*

Auteur de poèmes (*Les trottoirs discontinus, Les sept portes*), d'une comédie musicale (*Les héros de mon enfance*, sur un livret de Michel Tremblay) et d'un roman (*Le troisième orchestre*), grand ami de Gilles Vigneault, Sylvain Lelièvre avait fait son entrée dans le milieu en remportant à vingt ans le premier prix au Concours international de chanson sur mesure avec *Les amours anciennes*, interprétée par Monique Leyrac. Une dizaine d'années plus tard, il s'impose sur disque et sur scène avec des chansons comme *Petit matin, Old Orchard* et surtout *Marie-Hélène* qui le consacre parmi les auteurs de chansons à surveiller. Influencé autant par la chanson française classique (on entend parfois chez lui les accents d'un Charles Trenet) que par le *Great American Songbook* fréquenté par les jazzmen (il est lui-même un excellent pianiste de jazz), Lelièvre collabore volontiers avec son confrère franco-manitobain Daniel Lavoie (*Je voudrais voir New York, La nuit se lève*) ou le poète Pierre Morency (*Le vent du fleuve*) et signe pendant quatre décennies de véritables bijoux poétiques, qui reflètent ses préoccupations sociales (*Maman est là, La banlieue*), une certaine désillusion à l'égard de la fin des utopies (*Qu'est-ce qu'on a fait de nos rêves?*) et parfois, tout simplement, le simple plaisir de jouer avec les mots et les notes, comme dans *Le croquemort à coulisses, Tombouctou* ou *Le joueur de piano* (sur une musique de Daniel Lavoie) :

*Je m'effiloche par les bouts
À petits coups, je me découde
Mais j'toffe
Pour combien de temps, ça je l'sais pas
Peut-être bien que j'avais pas
L'étoffe
En attendant, j'fais du piano
Dans un hôtel straight et rétro
Y'a pire
Jouer d'la musique, c'est bien un jeu
Tant que je joue, c'est signe que je
Respire*

La dimension littéraire des textes de chansons n'est pas forcément le fait d'auteurs s'étant déjà illustrés en poésie ou en roman, certes. Actif sur la scène française depuis près de quarante ans, l'Auvergnat Jean-Louis Murat a su s'élever au-dessus de ses débuts modestes dans une esthétique anarchiste post-punk (*Suicidez-vous, le peuple est mort*) pour revendiquer le statut d'héritier de Ferré. Le rapprochement est d'autant plus facile à faire que Murat fréquente volontiers le répertoire du vieux lion (reprises en concert de *Richard* et de *Nuits d'absence* du tandem Léo Ferré et Jean-Roger Caussimon).

Non seulement ça, il a comme Ferré un certain goût pour la mise en musique de poètes illustres (*Réversibilité* de Charles Baudelaire) ou méconnus : en 2001, il consacre un album entier à des écrits d'Antoinette Deshoulières, poète du XVII^e siècle surnommée la Calliope française, contemporaine de Madame de Sévigné. Cette filiation évidente n'a manifestement pas échappé à Matthieu Ferré qui a confié à Murat des esquisses de chansons composées par son père d'après des textes des *Fleurs du mal*, passation des pouvoirs à laquelle on doit l'album *Charles et Léo* de Murat.

Héritier de Ferré, certes, Murat se réclame également d'Antonio Carlos Jobim (*Le mendiant à Rio*, d'après *Antonio's Song* de l'Américain Michael Franks qui étrangement fit interdire l'adaptation de Murat) et de Leonard Cohen, dont il enregistre une version française d'*Avalanche*.

*J'étais pris dans l'avalanche
J'y ai perdu mon âme
Quand je ne suis plus ce monstre qui te fascine
Je vis sous l'or des collines
Toi qui veux vaincre la douleur
Tu dois apprendre, apprendre à me servir*

Après avoir adoubé Bob Dylan pour son œuvre chansonnrière, et suscité la controverse que l'on sait, l'Académie Nobel a récompensé cette année Kazuo Ishiguro, auteur notamment de *The Remains of the Day* (1989, en français, *Les vestiges du jour*), un choix plus orthodoxe qui prête moins le flanc à la critique. On peut cependant remarquer en souriant et pour terminer que le romancier britannique d'origine nipponne pratique lui aussi l'écriture de chansons, avec un savoir-faire certain.

Depuis une dizaine d'années, il a écrit de charmants textes qu'interprète avec flair la chanteuse américano-britannique Stacey Kent (*Breakfast on the Morning Tram*, *The Ice Hotel*, etc.), des chansons très narratives qui racontent le désarroi de personnages excentrés, déplacés de leur milieu d'origine, en quête de repères, chansons dont l'esprit et la manière ne sont pas sans évoquer celles de Cole Porter.

Art mineur, donc, la chanson ? Certes. Mais parfois exigeant tout de même.

1. Les traductions de l'ouvrage d'Alan Light sont de l'auteur.
2. Alan Light, *The Holy or the Broken: Leonard Cohen, Jeff Buckley, and the Unlikely Ascent of "Hallelujah"*, Atria Books, 2012.
3. « J'ai vu des gens mourir de faim / Des meurtres et des viols / Leurs villages incendiés / Qu'ils cherchaient à fuir / Je ne pouvais soutenir leur regard / Je fixais mes souliers / C'était acide, c'était tragique / C'était presque comme le blues. »
4. « Il n'y a guère de chanson d'amour plus raffinée / mais combien étrange ce passage du mode majeur au mode mineur / à chaque fois qu'on se dit adieu. »
5. *Rock & Folk*, n° 25, février 1969.

JEAN-FRANÇOIS BEAUCHEMIN

J'attends Joséphine

« Avec cette écriture empreinte d'humanité et d'authenticité, Jean-François Beauchemin nous entraîne dans un récit à la fois touchant et drôle, tendre et poignant. Deux octogénaires, un couple dont l'homme vient d'être sauvé grâce à une transplantation cardiaque, emménagent dans une résidence. Alors que l'un perd la vue et l'autre l'ouïe, ils s'intègrent tranquillement à cette microsociété remplie de gens de tous genres, nous laissant assister à d'étranges hasards – est-ce l'œuvre de Dieu?! – qui se manifestent tout à coup. »

Les libraires

Si ce roman est porteur d'une fine réflexion sur la brièveté de l'existence, il constitue aussi le portrait d'une vie qui ne sait pas se clore, une métaphore de l'éternel recommencement et d'une espèce d'attente propre à la vieillesse, ainsi, et surtout, qu'une représentation foisonnante, tragique et émerveillée de l'impérissable miracle amoureux.



Société
de développement
des entreprises
culturelles

Québec

LEMÉAC

© Manon Des Ruisseaux