

La chanson traditionnelle Un espace à réinvestir

Robert Bouthillier

Numéro hors-série, printemps 2002

Paroles, Gestes et Mémoires : du folklore au patrimoine vivant

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8078ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Cap-aux-Diamants inc.

ISSN

0829-7983 (imprimé)

1923-0923 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouthillier, R. (2002). La chanson traditionnelle : un espace à réinvestir. *Cap-aux-Diamants*, 28–35.

LA CHANSON TRADITIONNELLE : UN ESPACE À RÉINVESTIR



Michel Faubert, chanteur
et conteur. Photographie
Danielle Bérard.

PAR ROBERT BOUTHILLIER

Cette courte contribution n'est ni une définition de la chanson traditionnelle, ni un exposé de ses contenus typologiques ou thématiques. Ces questions ont déjà été largement développées par Patrice Coirault ou Jean-Michel Guilcher en France, et Conrad Laforte au Québec. Elles ont fait l'objet de publications qui font autorité et auxquelles on pourra se référer pour approfondir le sujet.¹ Mais avant d'être un objet de recherche, la chanson de tradition orale est une forme d'expression culturelle qui s'est pratiquée et transmise dans des milieux et des conditions qui ont exercé sur elle une influence déterminante au fil du temps. Ce que nous en percevons aujourd'hui est le résultat de l'action de ces facteurs, qui se poursuit aujourd'hui dans de nouveaux contextes qui à leur tour conditionnent le devenir de la chanson dans la culture contemporaine. Moitié rétrospective moitié prospective, cette brève réflexion tente de faire le point sur l'état actuel de la pratique de la chanson traditionnelle au Québec et sur les devenir potentiels de ce patrimoine poético-musical.

DE LA VIE ET DE LA MORT DES
CHANSONS TRADITIONNELLES

Avant toute chose, commençons déjà par tordre le cou à une opinion récurrente qui prédit régulièrement la mort des chansons de tradition orale pour après-demain... Depuis deux siècles, les commentateurs et collecteurs glosent sur l'agonie de la pratique du chant populaire et sur la disparition du répertoire traditionnel. En 1842 déjà, Nerval concluait ainsi son article sur *les vieilles ballades françaises*: «Il serait à désirer que de bons poètes modernes misent à profit l'inspiration naïve de nos pères et nous rendissent, comme l'ont fait les poètes d'autres pays, une foule de petits chefs-d'œuvre qui se perdent de jour en jour avec la mémoire et la vie des bons gens du temps passé.»²

Les préfaces de la plupart des recueils régionaux de chansons populaires du XIX^e siècle sont truffées de passages du même genre. La plupart des chercheurs qui se sont intéressés à la chanson depuis le XIX^e siècle la considéraient comme un mort en sursis qu'on ne pouvait déjà plus, à

l'époque où chacun publiait les résultats de collectes menées quelques années auparavant, retrouver qu'à l'état de restes ou de vestiges; et au milieu du XX^e, Coirault décrète que tout est consommé : «La chanson de l'inculture a cessé de se propager par diffusion orale à travers les groupes d'illettrés et de continuer ses devenirs. L'époque opportune d'une collecte profitable s'effectuant parmi eux est passée. Après s'être tant bien que mal prolongée jusqu'aux approches de la Première Guerre mondiale, elle s'est alors définitivement close.»³

Or, il n'en est rien! Tous ceux qui ont prétendu avoir rencontré les derniers témoins auprès de qui ils avaient recueilli ce qu'ils croyaient être les derniers fragments de l'ancien répertoire de chansons ont tous été suivis, quelques années plus tard, par de nouveaux chercheurs-collecteurs qui ont affirmé eux aussi avoir rencontré les derniers porteurs d'une mémoire en perdition...; ceux-ci ont aussi eu des successeurs qui sont repassés derrière eux et ont trouvé à leur tour de nouveaux grands-pères et de nouvelles mamies auprès de qui ils ont fait une ample moisson de chansons dont on avait pourtant décrété la disparition depuis des lustres.

Bref, chacun a vu midi à sa porte, interprétant faussement le sens de l'évolution qui a vu les paysans du XIX^e devenir les internautes du XXI^e, comme annonciateur de la fin de la mémoire. Or, les mutations économiques et sociales qui ont jalonné le siècle, le passage de l'autarcie locale à l'économie de marché, la scolarisation systématique, la médiatisation de la culture, l'urbanisation, l'éclatement des cellules d'appartenance locale et sociale, etc., n'ont pas totalement éradiqué le premier cercle d'interaction humaine, celui de l'intime, où se poursuivent au quotidien la transmission d'une mémoire à la fois individuelle et collective et l'appropriation de savoirs parmi lesquels la chanson de tradition orale figure encore comme un des éléments de culture qu'il est, à défaut d'en hériter par immersion, toujours possible de choisir.

C'est cette possibilité de choix qui constitue LA véritable révolution culturelle du XX^e siècle et qui a totalement chamboulé la dynamique dans laquelle s'inscrivait la tradition orale jusqu'alors. Culture donnée et collectivement partagée au XIX^e siècle à l'intérieur de chaque communauté ethnique, régionale ou nationale de l'aire culturelle américano-européenne⁴, les manifestations sociales et culturelles liées à la société paysanne, qui constituent l'essentiel de ce que recouvre la locution «patrimoine vivant», se sont peu à

peu diluées dans un système de plus en plus complexe où de nouvelles dimensions se sont superposées aux anciennes, passant de la campagne à la ville, de l'apprentissage empirique à la scolarisation institutionnelle, de l'interpersonnel au médiatique, du temps long au temps rare, du pérenne au prêt à jeter... En même temps, le noyau social s'est disloqué, le centre se déplaçant de la commu-



Photographie de collecte : Vivian Labrie discute avec Henri Sonier à Val-Comeau, N.-B., juillet 1977. Photographie Robert Bouthillier.

nauté à forte appartenance concentrique vers les individus, dont les réseaux d'appartenance se sont élargis en même temps qu'ils sont devenus plus lâches. Ce passage d'une culture héritée par imprégnation du fait de l'immersion des individus dans un système d'appartenance «fermée», à une culture choisie par affinités personnelles inscrites dans de nouvelles dimensions socio-économiques, est le nœud du problème qu'auront à affronter les cultures occidentales identitaires en ce début de millénaire. Et il en va de la chanson traditionnelle comme du reste. Matière patrimoniale, sa survie et son devenir dépendent des conditions de la mise en œuvre de ce passage. Disons simplement que les conséquences des transformations sociales et économiques qu'elle a traversées ne sont pas nécessairement celles qu'on nous a annoncées depuis deux siècles. Entre la mort décrétée et le mythe d'une perpétuation immuable, les choses ne sont pas si simples.

DES PRATIQUES EN MUTATION ET LA CONSTITUTION D'UNE MÉMOIRE SONORE

Au Québec, la chanson de tradition orale n'a pas disparu avec ses porteurs paysans de l'avant Révolution tranquille. Nous en avons mille exemples; mais il ne faut pas non plus nier l'évidence : sa pratique a changé avec la modification de ses contextes d'émergence. Si elle a occupé une place importante dans la vie sociale des communautés locales, elle a depuis subi les conséquences des mutations



De gauche à droite : Jean-Paul Guimond, Michel Faubert, Donald Deschênes et Robert Bouthillier lors du spectacle Québec de la Fête de la Bouëze en Bretagne juin 2000. Photographie Geneviève Rabanit.

socio-économiques évoquées plus haut et elle n'occupe plus les mêmes espaces qu'au XIX^e. On ne chante (à peu près) plus à la veillée, on regarde la télé; on ne chante plus en avironnant, on se déplace en automobile; on ne chante plus beaucoup en s'acquittant des tâches domestiques, la télé ou la radio occupent l'espace sonore; on ne chante plus de berceuses aux enfants, ils ont un magnétocassette à côté du lit; on ne chante plus en faisant les moissons ou les battages, y'a le tracteur ou la moissonneuse-batteuse qui empêche de s'entendre; on ne chante plus en marchant dans la rue, qu'est-ce que les gens pourraient penser... Bref, les augures ont trouvé mille raisons pour fonder leur pessimisme. On ne chante plus, ou plus dans les mêmes circonstances ni pour les mêmes raisons qu'avant. La chanson a perdu une grande partie des fonctions sociales qu'elle remplissait et elle a déserté, dans notre univers contemporain, la plupart des espaces qu'elle occupait dans les milieux populaires, parce que plusieurs des circonstances où elle trouvait l'occasion de s'exprimer ont disparu, ou parce qu'une partie de ses fonctions, accompagner tel geste, remplir l'espace sonore..., est dorénavant assurée par d'autres objets ou d'autres manifestations.

Et pourtant... Dans ce silence assourdissant, certains chantent encore même si l'écho ne nous en parvient pas souvent aux oreilles; dans de nouveaux contextes ou parfois même dans des circonstances semblables à celles où la chanson surgissait dans des temps pas si éloignés. La mémoire n'a pas totalement disparu avec les occasions naturelles de sa pratique.

Dans le futur, on retiendra sans doute que l'avènement du magnétophone s'est produit avant que le silence ne soit complet, alors qu'on chantait encore, de temps en temps, dans les cuisines familiales ou les chantiers forestiers. En s'immisçant dans la panoplie des collecteurs, il aura permis de constituer une mémoire sonore complémentaire aux

mémoires de papier de l'édition folklorique du XIX^e. On lui doit d'avoir accès aujourd'hui à des témoignages irremplaçables — les enregistrements sur cylindres de Marius Barbeau réalisés entre 1916 et 1925, les enregistrements des années 1940-1950 des Archives de folklore, etc. — sur le répertoire et l'art des anciens chanteurs et chanteuses qui n'étaient pas que des porteurs de mémoire, mais aussi des porteurs d'esthétique dont aucun relevé musical ne peut réellement rendre compte.

Commencée au Québec avec Barbeau, la constitution de cette mémoire sonore s'est poursuivie tout au long du siècle. Car on trouve *encore et toujours* des chansons et des chanteurs. On pourrait citer des centaines d'exemples récents. Les principaux collecteurs des années 1970-1980, par exemple Vivian Labrie et moi dans le nord-est acadien, Georges Arsenault dans l'Île-du-Prince-Édouard, Marc Gagné dans la Beauce, Donald Deschênes en Gaspésie et, plus tard, en Ontario, ont recueilli chacun plusieurs milliers de chansons à une époque où nous étions supposés ne plus trouver que des vestiges d'une mémoire en déliquescence. Certaines chanteuses (ici j'emploie volontiers le féminin), Alvina Saint-Pierre ou Suzanne Morais⁵, nous ont chanté chacune plus de 500 chansons entre 1976 et 1979!! Rose Cloutier⁶ a bien dû en chanter entre 200 et 300 à Marc Gagné, et Angéline Paradis autant à Donald Deschênes.⁷ On pourrait en nommer des dizaines d'autres dont le répertoire attesté et consultable sur des enregistrements conservés en archives, dépasse les 100 chansons, et plusieurs centaines d'autres auprès de qui on en a recueilli entre 1930 et 1950. Ces quelques chiffres donnent une idée des dimensions de la mémoire et témoignent d'une pratique bien réelle. Ils montrent que la chanson n'était pas une expression anecdotique dans la ruralité québécoise de l'avant-guerre. On ne peut pas connaître passivement, par hasard ou par accident, un répertoire aussi important si on ne lui accorde aucune attention ni aucune valeur.

Certains pourraient croire, cédant une nouvelle fois au syndrome du «j'ai-rencontré-le-dernier-des-Mohicans», que ces années 1970 étaient le dernier âge d'or de la collecte et qu'il serait bien impossible d'en faire autant aujourd'hui... Détrompons-les tout de suite. Entre autres chanteurs dont nous savons qu'ils sont toujours actifs et dont il reste à prendre la mesure exacte des dimensions de leur savoir, le dernier «extraterrestre» repéré s'appelle Jean-Paul Guimond. Il est né en 1933, à Wotton (non, non, pas au bout du monde, en Acadie ou Dieu sait où, mais juste ici, à côté...), où il vit toujours;

il chante régulièrement dans les galas folkloriques, et après avoir autoproduit une cassette en 1993⁸, il fait l'objet depuis 1998 d'une enquête systématique menée par Rosemarie Allard et Gabrielle Bouthillier, qui en sont à près de 200 chansons enregistrées et qui en ont encore autant en attente d'enregistrement!

Bref, la mémoire sonore du répertoire et de sa pratique existe bel et bien : elle a été patiemment constituée au fil des ans grâce à l'enthousiasme de quelques centaines de collecteurs passionnés et elle est relayée par les institutions qui en assurent la conservation et la mise à disposition publique.⁹ Ces archives constituent un puits de mémoire que chacun peut consulter, et où nombre d'artistes qui ont créé la scène traditionnelle depuis 50 ans se sont en effet abreuvés. Cette mémoire a non seulement ses racines, mais à côté des haut-parleurs médiatiques où elle n'a que trop rarement été tolérée, elle continue sa carrière dans une confidentialité qu'il ne faudrait pas assimiler à de l'inexistence.

LES ESPACES DE LA PRATIQUE ACTUELLE

En ce début de millénaire, des indices convergents montrent que la dynamique est plus profonde qu'il n'y paraît et que la chanson n'a pas totalement déserté ses milieux naturels. Par exemple, il n'y a qu'à examiner la situation de la chanson dans la région de Lanaudière pour s'en convaincre. En deux ou trois ans, au moins quatre CD autoproduits, ceux des «familles» Sylvestre, Larochelle et Cantin¹⁰, sont parus coup sur coup, qui représentent autant de productions culturelles locales se situant au confluent de la ruralité et de la modernité. La chanson y est vue à la fois comme mémoire familiale partagée et comme pratique conviviale dans laquelle se rejoignent les générations des aînés ruraux et des plus jeunes qui appartiennent aux cercles contemporains de la chanson et de la musique traditionnelles revivalistes¹¹. Dans Lanaudière, on pourrait même penser que ces initiatives récentes ont pu être induites par l'exemple fourni par la jeune génération depuis 25 ans. Des équipes comme La Bottine Souriante depuis 1977¹², ou comme Hommage aux aînés à partir de 1991¹³, ont pu contribuer, après s'être nourris de la mémoire locale et en avoir valorisé certaines pratiques, à redynamiser le milieu et à faire redécouvrir la valeur de ce répertoire à une génération qui l'aurait peut-être négligé s'il n'avait pas pris ce «coup de jeune». La symbiose entre le terrain et la jeune génération s'y est exercée dans les deux sens; il est sans doute également significatif de constater que nombre d'artistes «revivalistes»

actuels ont choisi de s'installer dans Lanaudière, et que la région fourmille de groupes de jeunes musiciens-chanteurs dont la carrière a commencé depuis moins de dix ans.

Le phénomène n'est peut-être pas aussi visible dans les autres régions, mais il faut se garder de conclure que la tradition y est disparue. Lanaudière n'est pas tant une exception que la pointe d'un iceberg dont l'émergence a été causée par un ensemble de facteurs favorables qui n'ont rien à voir avec la nature ou la densité du substrat oral, qui est aussi riche partout au Québec. Des exemples récents, québécois ou bretons, pour ne parler que de ce que je connais bien, montrent qu'il ne faut pas vendre la peau de la chanson avant d'avoir été vérifier l'état réel de son hibernation.¹⁴



Rose Cloutier, son mari Emmanuel (à gauche) et Normand Legault (à droite) lors d'une tournée en Bretagne, octobre 1991. Photographie Nathalie Fouilleul.

LE DÉSERT MÉDIATIQUE

Mais... À l'âge du tout média et de la production culturelle de masse, nous avons trop souvent tendance à confondre l'être et le paraître. Ce qui n'est pas relayé par le créneau télévisuel n'existe généralement pas dans l'esprit du citoyen moyen. Or, la chanson de tradition orale y est à peu près totalement occultée. Le *lead* d'une chronique du Devoir, en décembre dernier, est éloquent : «Comme tout le monde, dans le temps du jour de l'An, je m'enfile quelques rigodons et chansons à répondre. Rien d'étonnant à ça. C'est la seule période de l'année où la radio consent à en diffuser. [...] Ensuite, la chanson traditionnelle retourne dormir dans le fond de la boîte à bois.»¹⁵ Effectivement, aussi louables que

soient les initiatives de certaines radios associatives locales qui accordent une place à la chanson et la musique traditionnelles, ou encore l'heure hebdomadaire consacrée à la question sur les ondes publiques¹⁶, cela ne crée pas une visibilité conséquente et n'empêche pas qu'on sacrifie le plus souvent aux stéréotypes : chansons à répondre, turluttés et rythmes traditionnels au jour de l'An pour la fibre familiale, à la Saint-Jean pour la fibre nationale, et c'est à peu près tout... On en viendrait presque à regretter le temps de la périodicité hebdomadaire de *Soirée canadienne*¹⁷, même si l'émission jouait sur un autre type de stéréotypes : la fibre familiale et locale (le maire, le curé, le doyen...), et la chanson à répondre, bien sûr. Quelque réductrice qu'ait été la formule adoptée, elle était en phase avec un goût et un esprit pas si éloignés d'une partie de la réalité des pratiques locales.

Médias électroniques, médias imprimés, bonnet blanc, blanc bonnet... La chanson traditionnelle ne trouve pas beaucoup plus d'espace dans les revues et les journaux que sur les ondes. Rien d'étonnant à cela, les mêmes causes produisant les mêmes effets. Produit atypique, difficilement classable, qui n'entre pas dans les créneaux attendus de la chanson de variété «normale», la chanson traditionnelle déroute le plus souvent les médias.



■ Jean-Paul Guimond (à gauche) et Gaël Rolland (à droite) au repas chanté de la Fête de la Bouèze en Bretagne juin 2000. Photographie Geneviève Rabanit.

Citons encore Odile Tremblay dans sa chronique du *Devoir* : «Ça me fascine toujours, la force du préjugé collé à notre folklore. On le regarde de haut, vaguement honteux de lui, comme d'un mononcle bouseux incapable de se moderniser en même temps que tout le monde, pas sortable en dehors des réunions intimes de famille.» Cette méconnaissance ou ce rejet de la matière traditionnelle *d'ici* est d'autant plus regrettable qu'on accorde volon-

tiers une oreille plus ouverte au patrimoine oral et musical *d'ailleurs*. Attrait de l'exotisme sans doute, qui s'ajoute au sentiment paradoxal qui fait qu'on se refuse à soi-même la considération qu'on accorde à l'autre et la légitimité qu'on lui reconnaît. Les professionnels actuels les plus connus de la chanson traditionnelle québécoise, Michel Faubert et La Bottine Souriante, en font l'expérience depuis des années : ils sont davantage reconnus à l'étranger et ils tournent beaucoup plus souvent aux États-Unis ou en Europe qu'au Québec où on les voit surtout... dans le temps des fêtes! On le voit, il y a là des espaces psychologiques fondamentaux à reconquérir...

FOLKLORE, DISQUE ET SCÈNE : 80 ANS D'ENTRECROISEMENTS

La production discographique québécoise dans le domaine de la chanson traditionnelle a derrière elle une longue histoire et une actualité qui n'ont rien à envier à d'autres secteurs. Elle est même arrivée sur scène très tôt. Dès 1919, Édouard-Zotique Massicotte et Marius Barbeau proposaient deux «veillées du bon vieux temps» à Montréal au cours desquelles ils avaient réuni quelques-uns de leurs premiers informateurs.¹⁸ L'expérience se renouvellera de loin en loin jusque dans les années 1930, à Montréal et à Québec (au Château Frontenac). Amener des chanteurs-paysans à se produire en ville était une chose (d'ailleurs totalement révolutionnaire à l'époque), mais Barbeau espérait également que les chansons qu'il avait recueillies soient adoptées par des artistes de scène. À côté d'un certain populisme incarné par des chanteurs comme Ovila Légaré ou plus tard Pierre Daigneault, son souhait allait se réaliser dans les années 1950, qui constituent la première période conséquente de production discographique de la chanson folklorique canadienne-française, autour d'artistes comme Jacques Labrecque, Alan Mills ou Hélène Baillargeon, qui enregistreront plusieurs albums jusque sur étiquette Folkways, aux États-Unis.¹⁹ Malgré leur style assez fortement daté pour nos oreilles contemporaines - Jacques Labrecque avait davantage une voix de baryton d'opérette que de chanteur du fond des campagnes - ils auront marqué fortement les années 1950 et à défaut d'en valoriser l'esthétique naturelle, ils auront donné au répertoire traditionnel ses premières lettres de noblesse discographique. Les années 1960 verront apparaître une nouvelle esthétique, celle de la période «boîte à chansons», cristallisée autour de deux apports majeurs, ceux de Raoul Roy et des Cailloux. Originaire de Saint-Fabien-sur-Mer, Raoul Roy avait de véritables racines

traditionnelles et a nourri sa carrière de chanteur à ses propres collectes. Pour leur part, Les Cailloux étaient d'une mouvance plus citadine et estudiantine et leur son était calqué sur celui des groupes *hootenanny* du folk-song appalachien (guitares acoustiques et banjo). Malgré une discographie relativement modeste, l'un comme l'autre feront école et plusieurs chanteurs «à guitare» et plusieurs groupes plus ou moins éphémères (Les Goélands, Les Karriks...) reproduiront plus ou moins l'une ou l'autre formule pendant quelques années.²⁰ Si Raoul Roy a surtout été perçu comme un chanteur de «boîtes à chansons» et a plutôt obtenu un succès d'estime, Les Cailloux ont connu un réel succès populaire, vers la fin des années 1960. Autour de 1968-1969, ils ont même animé pendant deux saisons au moins, sur les ondes de Radio-Canada, une émission de télévision hebdomadaire où ils accueilleraient dans un savant mélange tous les «folkloristes» (de Raoul Roy à Yves Albert en passant par Pierre Daigneault, André Lejeune et *tutti quanti*) en même temps que plusieurs artistes populaires, auteurs-compositeurs et/ou interprètes du moment. Quoiqu'on puisse penser de leur esthétique qui est, elle aussi, assez fortement datée, ils auront été, avec *Soirée canadienne* mais dans un autre registre, les premiers à réaliser une véritable rencontre médias-tradition-variété. Malheureusement, cette rencontre sera demeurée éphémère.

Jusqu'à cette période, les «chanteurs de folklore» étaient plus ou moins extérieurs au milieu où la tradition s'était perpétuée de manière naturelle. La prochaine «révolution», tant sur le plan esthétique que sociologique, se fera vers le milieu des années 1970, à la suite entre autres de trois ou quatre grands festivals de musique traditionnelle, les premiers du genre, organisés par André Gladu et Jean-Luc Moisan, à Montréal.²¹ C'est alors qu'apparaissent des groupes de chanteurs et musiciens, Le Rêve du Diable, Breton-Cyr, La Bottine Souriante, dont les membres tiennent leurs chansons du milieu d'où ils sont originaires : Gilles Cantin vient de la campagne joliettaise, Gervais Lessard vient de Lévis, Richard Cyr de Rivière-du-Loup... Ils ne chantent pas des chansons tirées des recueils de Gagnon ou de Barbeau, mais les chansons apprises de leur père, leur tante, leur voisin..., non pas avec une voix de baryton ou de chansonnier, mais avec la même voix et les mêmes intonations que leurs «maîtres»... En fait, pour la première fois, la chanson arrivait sur scène et sur disque sans artifice, sans coloration esthétique imposée par les critères d'un autre milieu et d'une autre culture : elle s'invitait elle-même à la fête en se passant de carton d'invitation!

Les facteurs qui font et défont les modes sont évidemment plus complexes : ce mouvement de reconnaissance des racines culturelles québécoises *dans leurs propres formes d'expression* a sans doute été aussi favorisé par le contexte socio-politique de l'époque (gouvernement péquiste, période pré-référendaire). Les lendemains des années 1980 «déchanteront» et pendant un temps, le mouvement retournera dans une certaine confidentialité, déserté à la fois par les médias et par ceux qui n'avaient vu dans la matière orale et musicale qu'un haut-parleur identitaire. Les publics s'étioleront quelque peu, mais au delà d'une mode passagère, plusieurs avaient compris que la chanson traditionnelle et son univers esthétique étaient légitimes en tant qu'eux-mêmes parce que pour une des premières fois, on avait donné de la visibilité à l'invisible, une voix aux sans-voix, des noms aux anonymes.



À partir de ce moment, les esthétiques pourront se croiser. Les jeunes chanteurs et musiciens revivalistes, à côté des influences extérieures (le folk-song anglo-américain, le «folk» français, la musique bretonne et irlandaise..., voire le blues et le rock-and-roll!), auront accès à leurs propres racines puisqu'ils venaient pour la plupart non pas des grandes écoles, mais de celle des milieux d'où ils étaient originaires. Des musiciens formés se mettront même à «jouer croche» ou à «chanter sauvage», et les clivages culturels ou sociaux tomberont derrière des choix esthétiques totalement nouveaux, impensables jusqu'alors.

Le mouvement a continué, s'est structuré, s'est développé au point que la foison actuelle de chanteurs et de groupes de musique traditionnelle qui se sont approprié la chanson dans leurs spectacles ou sur leurs disques

■ Les Batinsés, jeune groupe de musique traditionnelle de Québec. De gauche à droite : François Morrissette, Jocelyn Guilmette, Mathieu Girard, Todd Picard, André Bilodeau et Fred Lebrasseur. (Collection Les Batinsés).

dépasse depuis cinq ans tout ce qu'on a pu connaître auparavant. En quantité, en qualité et en variété du son proposé. Aujourd'hui cohabitent aussi bien des groupes «trad classiques» (violon, accordéon, guitare, chant) comme Entourloupe, Le Bruit court dans la ville ou Ni sarpe ni branche, des groupes plus «hard trad» comme les Batinses, des interprètes dans la lignée esthétique de Raoul Roy comme Monique Jutras, des mariages entre tradition francophone et anglo-celtique comme Tess, et plein d'inclassables. Les Charbonniers de l'Enfer, Roy-Mirandette, Les Crapaudes, Norouet, Serre l'écoute... dont la recherche esthétique s'ouvre aussi bien vers de nouveaux espaces sonores que vers une prospection plus profonde des sources ethnographiques qui restent largement inexplorées. Certains même brouillent les cartes et marient les genres, comme Michel Faubert qui peut passer sur un même album d'une complainte *a cappella* à des arrangements rock bien sentis.

Bref, la production n'a jamais été aussi abondante et les chanteurs confirmés que sont les Gilles Cantin, Michel Faubert, André Marchand, Danielle Martineau, Normand Miron, Daniel Roy... voient une nouvelle génération, les Eric Beaudry, Gabrielle Bouthillier, Tess Leblanc, Stéphanie Lépine, Simon Riopelle, et combien d'autres encore... s'approprier à leur tour l'espace scénique et discographique. C'est sans doute de bon augure pour la suite.

NOUVEAUX CONTEXTES, NOUVEAUX ESPACES DE PRATIQUE

Bien sûr, ces artistes de la scène traditionnelle cristallisent dans l'imaginaire collectif l'actualité de la chanson de tradition orale pour le public des «non chantants», ils la représentent, la personnifient. Mais à eux seuls, ils ne peuvent assurer l'avenir de la chanson comme partie de la culture québécoise *vécue*. La chanson reste un mode d'expression à se réapproprier d'abord individuellement, pour qu'elle ait une chance de redevenir une matière de culture partagée collectivement. Ils peuvent y aider, accompagner le mouvement, tracer la voie, mais ils ne suffiront pas à la tâche. Il faudra que d'autres familles Cantin ou Sylvestre, d'autres Jean-Paul Guimond surgissent ça et là pour que le mouvement se poursuive et retrouve les dimensions de l'identité collective. Plus que jamais, dans notre univers social, la suite du monde pour la chanson dépendra de ce qu'un nombre significatif de Québécois, dans toutes les régions, qu'ils soient de la campagne ou de la ville, choisiront de devenir à leur tour porteurs de ce répertoire et transformeront les mémoires en pratique. Et qu'ils trouvent les occasions, des lieux, les espaces où rechanter.

Cette réappropriation ne se fera évidemment pas par un retour en arrière : il n'est aucune-ment question de revenir aux contextes associés aux modes d'existence de la société paysanne du XIX^e siècle. Il faut déjà se rappeler que le premier niveau de relation, la convivialité de proximité (la famille, les cercles de copains, voire le voisinage, pourquoi pas : on pourrait peut-être inventer la veillée de palier, de galerie ou de ruelle...), est intemporel et qu'il n'en tient qu'à nous d'y réactiver la chanson. Par ailleurs, la disparition des pratiques sociales et des rituels liés à la ruralité sont relayés depuis une vingtaine d'années par des associations culturelles²² ou des groupes d'affinités qui proposent des activités (cours, ateliers, stages, veillées, rencontres) où la chanson est mise en œuvre et qui répondent aux nouvelles situations culturelles sans objectif artistique ou spectaculaire, retrouvant du même coup des usages sociaux en phase avec l'essence de la tradition vue comme culture partagée avant d'être matière à représentation scénique.

Certains sont entrés de plain-pied dans cette démarche, mais c'est encore insuffisant. Il nous reste à relever collectivement le défi, à retrouver le goût de chanter et à s'en redonner le droit. Trop peu osent encore franchir le pas et se mettre en situation pour devenir ou redevenir chanteur. En plus des facteurs sociaux et culturels déjà abondamment cités, il y a un facteur psychologique qui constitue à mon avis la cause majeure du blocage : parce qu'il n'y a plus d'espace naturel pour l'expression chantée au quotidien, nous sommes trop souvent persuadés que la chanson est anachronique dans ses thèmes comme dans sa pratique. Ne posant plus sur elle un regard valorisant, nous l'avons trop souvent rejetée, consciemment ou non, au bas de notre échelle de valeur culturelle, la reléguant mentalement dans un passé révolu auquel nous l'assimilons *de facto*.

Je n'ai pas ici l'espace pour en faire la démonstration, mais on ne dira jamais assez combien cette conception est erronée; loin d'être dépassée, passéiste et localiste, la chanson de tradition orale est intemporelle et universelle. Beau sujet pour un prochain article... Quoi qu'il en soit, son passé ne nous intéresse que dans la mesure où il constitue la genèse de son présent et de son devenir, et qu'elle est part d'un patrimoine vivant d'aujourd'hui qu'il nous revient de continuer à faire vivre. ♦

Robert Bouthillier est chercheur-collecteur.

«Mon petit Grégoire»
extrait de *En roulant ma
boule de Marius Barbeau*
Ottawa, Musée national de
l'Homme, 1982, p. 599.

Notes :

¹ Voir C. Laforte, *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Québec, P.U.L., 1976, et J.-M. Guilcher, *La chanson folklorique de langue française. La notion et son histoire* Paris, A.D.P., 1989.

² G. de Nerval, *Les vieilles ballades françaises* dans P. Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, Librairie José Corti, 1970, p. 209.

³ P. Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques*, vol. I, Paris, éd. du Scarabée, 1953, p. 29, n° 2.

⁴ C'est à dessein que je choisis de ne pas réduire ici mon propos au Québec et aux Québécois, les transformations qu'ils ont connues étant identiques à celles qui ont marqué l'ensemble de la culture occidentale.

⁵ On peut entendre l'une et l'autre sur le CD *Le miroir d'argent. Trésors puisés aux Archives de folklore de l'Université Laval* coproduit, en 1994, par le Centre de valorisation du patrimoine vivant et la Division des archives de l'Université Laval, CVPV 1390, pages 10 et 30.

⁶ *Ibid.*, page 15.

⁷ Voir D. Deschênes, *C'était la plus jolie des filles. Répertoire des chansons d'Angéline Paradis-Fraser*, Montréal, les Quinze, 1982 (Mémoires d'homme).

⁸ Jean-Paul Guimond, *C'est dans cette maison de fête* 1993, cassette audio, JPG-001. Rééditée (et enrichie) sous forme de CD en 2001, JPG-72001.

⁹ Toutes ces collections, qui totalisent au minimum entre 80 000 et 100 000 versions de chansons, sont déposées dans quelques centres d'archives qui en assurent à la fois la conservation et la consultation. On peut mentionner les quatre principaux : les Archives de folklore de l'Université Laval à Québec, le Musée canadien des civilisations à Hull, le Centre d'études académiques de l'Université de Moncton, et le Centre franco-ontarien de folklore à Sudbury.

¹⁰ Famille J. Larochelle, *Souvenir en héritage* s.l.n.d. La famille Cantin, *Dans le rang*, s.l.n.d. La famille Sylvestre, vol.1 : *Chansons en héritage*; vol.2 : *Salut gens de chez nous* La famille Sylvestre a également publié deux recueils de chansons en 1997 et 1998, intitulés *Chansons en héritage* (vol.1 : 314 p. et vol. 2 : 330 p.).

¹¹ Ce terme vaut d'être explicité pour éviter toute confusion éventuelle. Adaptation francophone de la locution anglaise *folk revival*, il est dorénavant accepté pour désigner la démarche de réappropriation volontariste poursuivie par les chanteurs et musiciens de la jeune génération qui ont basculé dorénavant de la ruralité à l'urbanité, de l'empirisme à la scolarisation, de la culture donnée à la culture choisie... Il est employé ici pour marquer la différence référentielle qui, qu'on le veuille ou non, démarque nos pratiques actuelles de celles des chanteurs [euses...] des milieux populaires traditionnels caractérisés non seulement par leur pratique chantée ou musicale, mais par l'ensemble de leurs pratiques culturelles et sociales.

¹² Pour plus de détails, voir l'article de S. Genest, «Savoir sur quel pied danser : La Bottine Souriant», dans *Cap-aux-Diamants*, n° 67, automne 2001, p. 46-51.

¹³ Hommage aux aînés, *Chansons à répondre*, cassette audio, SAT-001, 1991. *C'est la façon*, cassette audio, HAA-4, 1994.

¹⁴ Le cas de la Bretagne est exemplaire à cet effet. La collecte orale n'y a jamais été aussi abondante ni aussi féconde que lors de ces dix dernières années (1990-2000), alors qu'on disait, là comme ailleurs, qu'il n'y avait plus rien à trouver [air connu]. Voir à ce sujet R. Bouthillier, «Tradition chantée de haute Bretagne. 1850-1998 : les moissonneurs de mémoire», dans *ArMen*, n° 97, septembre 1998, p. 8-17.

¹⁵ O. Tremblay, «Bottine et turlutte», dans *Le Devoir*, 29-30 décembre 2001, p. C-7.

¹⁶ *Des musiques en mémoire* émission produite par Élisabeth Gagnon et diffusée le samedi midi sur la chaîne culturelle de Radio-Canada.

¹⁷ Nombreux se souviennent bien sûr de cette émission télévisée mythique d'abord produite par CHLT à Sherbrooke avant de passer du niveau local au national en étant relayée par Télé-Métropole dans les années 70.

¹⁸ Voir *Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice à Montréal [...]*, Ducharme, 1920.

¹⁹ J'ai volontairement omis de citer La Bolduc, dont l'œuvre, pour importante qu'elle soit, se situe en marge de la chanson de tradition orale *stricto sensu*. Une dizaine à peine de ses 92 textes [je me réfère ici à l'ouvrage de Lina Remon, *Madame Bolduc, paroles et musiques*, Montréal, Guérin, 1993] est traditionnelle, même si la structure mélodico-rythmique de ses airs est totalement ancrée dans le système musical des *reels jigs* et autres *hornpipes* de son enfance gaspésienne. Pour en revenir aux Labrecque, Baillargeon et al., ils vont principalement se nourrir aux recueils de Barbeau et de Gagnon et y puiser une bonne partie du répertoire qu'ils chanteront jusque dans les années 60. On peut les entendre sur le coffret intitulé *Canadian Folk Songs/Chansons folkloriques du Canada* publié en 1967 à l'occasion du centenaire de la Confédération canadienne (RCA Victor, CS-100)

²⁰ Comme pour d'autres choses, l'histoire des liens entre la chanson traditionnelle, la scène et le disque au Québec reste à faire. Beau sujet pour d'éventuels mémoires de maîtrise...

²¹ On trouve quelques traces sonores de ces événements, qui firent l'effet d'un électrochoc dans l'esprit de plusieurs des chanteurs et musiciens revivalistes les plus populaires d'aujourd'hui, sur le double album 33 tours 30 cm *La Veillée des veillées* Kebec-Disc, KD-928-29, 1976.

²² Les Chanteux, association de Montréal, ont été à ma connaissance les premiers, vers 1978-1980, à avoir systématisé un calendrier de rencontres conviviales et ludiques autour de la chanson folklorique. Aujourd'hui, il faut citer les deux structures majeures qui œuvrent en ce sens, le Centre de valorisation du patrimoine vivant à Québec et la Société pour la promotion de la danse traditionnelle du Québec à Montréal.