

Chansons et musiques québécoises du début du XXe siècle Entrevue avec Lucien Poirier

Jean Nicolas De Surmont

Numéro 127, automne 2016

Au cœur de la culture et de l'identité. La musique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/83714ac>

[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

De Surmont, J. (2016). Chansons et musiques québécoises du début du XXe siècle : entrevue avec Lucien Poirier. *Cap-aux-Diamants*, (127), 16–19.



Lucien Poirier à l'orgue Casavant de l'église Notre-Dame-des-Sept-Douleurs d'Edmonston, au Nouveau-Brunswick. Photo tirée de Georges Migot, *Musique pour orgue*, GM-3002. (Archives de l'auteur).

CHANSONS ET MUSIQUE QUÉBÉCOISES DU DÉBUT DU XX^E SIÈCLE

ENTREVUE AVEC LUCIEN POIRIER

par Jean Nicolas De Surmont

Né en 1943, à Saint-Alphonse-Rodriguez, près de Joliette, mort à Loretteville, en juin 1997, Lucien Poirier fut lauréat d'un premier prix orgue du Conservatoire de musique de Montréal, en 1969. Par la suite, il entreprit des études à Strasbourg sous la direction du musicologue Marc Honegger sur le compositeur Georges Migot dont il fit trois enregistrements des œuvres, puis sur le théoricien italien Girolamo Diruta.

Au Québec, il étudia l'orgue avec Bernard Lagacé et le clavecin avec Kenneth Gilbert. En qualité d'interprète, il fit ses classes en Europe (1969-1972) auprès d'Eduard Müller à la Schola Cantorum Basiliensis à Bâle (clavecin) et de Gaston Litaize à Paris (orgue). Professeur à l'Université Laval dès 1966, il est nommé directeur de l'École de musique en 1991. Bien qu'il se soit surtout intéressé à la musique médiévale et baroque, il s'était aussi spé-

cialisé dans l'œuvre du compositeur contemporain Georges Migot. À partir de 1981, il se concentre sur l'histoire de la musique canadienne, en particulier celle du Québec.

Lucien Poirier codirige avec Juliette Bourassa-Trépanier le *Répertoire des données musicales de la presse québécoise*, dont le premier volume est paru à Québec en décembre 1990. Mais c'est après la publication par le *Patrimoine*

musical canadien, volume XII, chansons III sur des textes français (Ottawa, 1992), qu'est réalisée cette entrevue que nous présentons presque *verbatim*. Poirier revient sur cette anthologie retraçant 68 compositions écrites avant 1951 par plus de 40 compositeurs canadiens. Bien que méconnue des spécialistes de la chanson signée, la contribution de Lucien Poirier à la connaissance de la poésie vocale québécoise et à l'histoire de la musique canadienne est indéniable et son anthologie constitue un beau complément à l'anthologie de la chanson québécoise de Roger Chamberland et André Gaulin (1994).

Jean-Nicolas De Surmont : Nous avons eu l'occasion d'entendre Charles Marchand, la Bolduc, est-ce que les genres vocaux (mélodie, chansons, etc.) étaient les plus répandus au début du XX^e siècle? Est-ce que l'on peut dire que l'art lyrique était plus en vogue à l'époque?

Lucien Poirier : Il n'y a pas de mal à affirmer que la musique instrumentale a eu beaucoup plus de peine à percer que la musique vocale sauf peut-être la musique utilitaire je dirais comme la musique de piano ou de danse. Les quadrilles, les valse, les marches ont eu vraiment une très grande vogue même au début du XX^e siècle mais, autant au XIX^e siècle qu'au XX^e siècle, la musique vocale a vraiment la primauté. On peut le voir sous différents angles. D'abord, par le nombre d'enregistrements qui sont venus, par les partitions qui ont été cédées. On peut le voir également par les carrières des musiciens. Il y a toujours eu des organistes et des pianistes qui souvent faisaient carrière dans l'enseignement avant d'être interprètes tandis que les chanteurs, qui étaient pléiade, ont essaimé à travers le monde. Nous avons l'exemple d'Emma Albani au XIX^e siècle, puis de Pauline Donalda, d'Éva Gauthier plus tard. Il y a eu un art

lyrique vraiment très présent au Québec au XIX^e siècle puis au XX^e siècle.

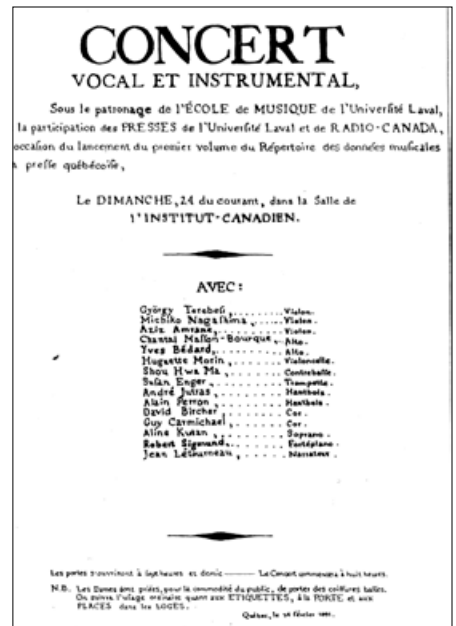
J.-N.D.S. : Nous venons d'entendre « Ça va venir, découragez-vous pas ». Que dire de l'apport de Madame Bolduc en son temps?

L.P. : Madame Bolduc était un personnage controversé de la chanson québécoise. On connaît tout le succès qu'elle a eu dans les années 1930. Les raisons en sont simples. Elle incarnait l'âme de son peuple, elle était non seulement interprète, mais aussi auteure-compositrice. Elle savait parler sa langue. Vous remarquez que les termes qu'elle emploie ne sont pas les mêmes que ceux qu'un poète utiliserait. Elle touchait et traitait des thèmes d'actualité. C'est le cas du chômage pendant la crise, qu'elle a contribué à dédramatiser d'une certaine façon. Et elle faisait cela sur des thèmes qui étaient très proches de ce que l'on serait tenté d'appeler le « folklore » ou plus particulièrement la « musique populaire ». Le refrain qu'elle turlutte provient en droite ligne du *Reel de Tadoussac*, qui est une œuvre de violoneux très connue.

J.-N.D.S. : Comment a-t-elle été reçue à l'époque et à qui elle s'adressait?

L.P. : Votre question est intéressante. Si l'on se fie aux communiqués de presse de l'époque et aux chroniques, on a l'impression qu'elle a été une comète, une artiste qui a séduit. Jean-Jacques Schira (qui a beaucoup travaillé sur l'histoire du disque au Québec) en est venu à une autre conclusion sur la base de l'histoire de la discographie. En voyant la baisse des enregistrements entre 1929 et 1932, [il a déduit] qu'elle était probablement moins en demande. Mais quoi qu'il en soit, les personnes qui l'ont éclipsée à l'époque ne sont jamais remontées à la surface alors que Madame Bolduc a connu son heure de gloire et qu'elle est écoutée encore aujourd'hui.

J.-N.D.S. : Depuis le début de l'émission, nous avons pu entendre de l'art lyrique ou des classiques du patrimoine des Canadiens français comme « Un Canadien errant », puis de la chanson plus de grande consommation. Quelles sont les fonctions que ces différents types de chansons exercent auprès du public?



Page frontispice du dépliant annonçant le lancement du *Répertoire des données musicales de la presse québécoise* à la salle de l'Institut canadien de Québec, le 24 février 1991. (Archives de l'auteur).

L.P. : D'abord, il y aurait une digression à faire sur les types de chansons. Quand j'ai travaillé pour faire l'anthologie, je me suis retrouvé devant une mine de documents de tous ordres et la grande difficulté a été de les classer, de les ordonner pour en faire l'histoire. Je n'ai rien inventé à cet égard puisque j'ai utilisé une classification faite par le musicologue [Jacques] Julien [1984]. Les chansons d'après leur texte et leur caractère s'adaptent à ce que l'on veut bien en faire. Ainsi, si la composition doit être exécutée à l'église, elle prendra la forme d'un cantique dans la musique savante. Là où cela devient plus compliqué, c'est avec la chanson de variétés. Au début du siècle, on assiste à l'écllosion du théâtre, du disque, de la radio,

du cinéma et il y a un type de chansons qui trouve sa place. Aujourd'hui, on ne fait plus la distinction, c'est-à-dire que l'on entend à la radio de la musique de variétés, de la mélodie et du folklore, mais je crois que jusqu'aux années 1940, la musique et la chanson avaient leur place à l'intérieur d'un cadre donné.

J.-N.D.S. : On a moins parlé de Lionel Daunais. Comment peut-on caractériser sa marque dans l'histoire de la chanson québécoise?

L.P. : Il a été un compositeur et un interprète classique qui s'est fait connaître dans un tout autre domaine avec les Variétés lyriques et le Trio lyrique et qui a fait le tour du Québec. Il s'est rendu compte du drame que vivaient les Québécois dans toute cette éclosion dont j'ai parlé plus haut. Il s'est rendu compte que les Français et les Américains étaient sur leur lancée, mais il pensait que ceux qui, comme lui, avaient les moyens d'écrire une musique originale avec des accents du terroir avaient plus de mal à percer. Mais cela a été son défi, que les artistes d'ici ne soient pas que des imitateurs [du répertoire étranger], mais au contraire qu'ils participent à un mouvement [d'affirmation de notre spécificité chansonnière]. Je pense que sa contribution a été importante sur ce plan. Dans certains cas, il a fait des citations de pièces de folklore (par exemple « Au clair de la lune », « Frère Jacques ») que les gens connaissaient, mais parfois

aussi de berceuses esquimaudes [sic]. Il emprunte donc également des thèmes, des mots et des mélodies que l'on ne connaît pas toujours aujourd'hui.

couleur instrumentale était aussi respectée, que ce soit pour le jazz ou d'autres genres. Il en était de même pour la chanson de variétés. On peut donc considérer qu'il existe un autre courant qui est celui qui a été mis au point par les précurseurs Marchand et Daunais.

J.-N.D.S. : Quel est l'apport de ces artistes dans le développement du divertissement de masse?

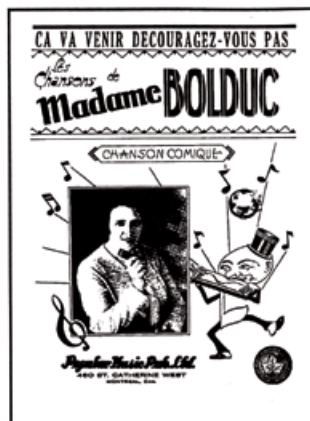
L.P. : Il s'est créé des conditions industrielles pour reproduire la musique sous toutes ses formes. Il y a eu beaucoup de partitions. Jamais l'édition musicale, je pense, ne s'est aussi bien portée qu'à l'époque. Il y a eu le disque, la radio, le théâtre et d'autres formes de divertissement. Il y a eu également des types de chansons associés à des formes particulières de diffusion comme le spectacle, par exemple.

J.-N.D.S. : Quand on dit qu'il y a eu une commercialisation de la culture en parlant de la chanson, peut-on dire qu'il en a été de même pour la musique savante?

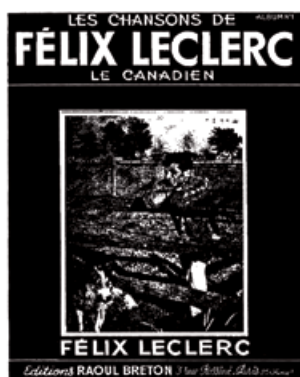
L.P. : La musique classique n'a pas subi le même sort. Je n'ai jamais fait de statistiques mais, chose certaine, l'écart entre le nombre de chansons enregistrées par rapport à la musique classique est immense. Il faut savoir que le premier enregistrement d'une composition québécoise de musique classique avec voix remonte à 1954. On était certainement à au moins un demi-siècle de différence avec l'industrie du divertissement de masse. La musique classique n'a donc jamais « levé » comme la chanson va continuer à le faire.



Renaud : Pour tes jolis yeux, 1928 (p. 17)



Bolduc : Ça va venir découragez-vous pas, ca/v. 1930 (p. 34)



Leclerc : Notre ami, ca/v. 1934 (p. 70)



Breton : La Prière d'une maman, 1942 (p. 72)

Exemples de compositeurs. Reproduction de la page 76 du volume *Patrimoine musical canadien, vol. XII, chansons III sur des textes français*, Ottawa, 1992. (Archives de l'auteur).

J.-N.D.S. : Quand vous dites que l'on copiait ce qui se faisait à l'époque, comment cela s'est manifesté ici au Canada français?

L.P. : C'est très simple. On prenait des airs connus en Amérique qui constituaient ce que l'on pouvait appeler le *hit parade* de l'époque et on recrutait des gens pour traduire les textes et on chantait sur ces airs. Le style était aussi respecté. Je pense au fox-trot, à la valse, etc. On respectait l'instrumentation. La

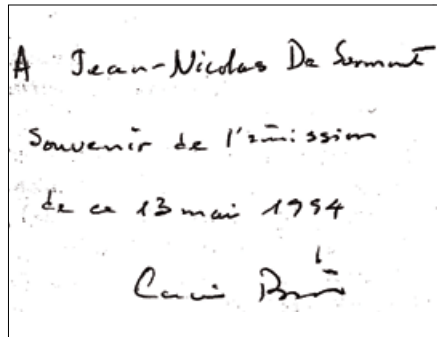
J.-N.D.S. : Nous venons d'entendre le soldat Lebrun et Félix Leclerc, deux chansonniers qui figurent dans votre anthologie *Patrimoine musical canadien, volume XII, chansons III sur des textes français* (Ottawa, 1992). Qu'est-ce que l'on pourrait ajouter sur Félix Leclerc – il y en aurait beaucoup à dire certes –, en se limitant au contexte de la publication de votre anthologie?

L.P. : J'y vois comme un continuateur un peu comme Amédée Tremblay, Charles Marchand, Lionel Daunais, Madame Bolduc. Leclerc est sûrement le plus connu. C'est devenu notre classique en quelque sorte.

J.-N.D.S. : Comment expliquer l'engouement des compositeurs de musique pour l'art vocal à l'époque? Par exemple, les compositeurs ou les harmonisateurs de musique traditionnelle tels Amédée Tremblay, Oscar O'Brien, etc. Comment expliquer ce courant musical ?

L.P. : Un compositeur n'écrit pas pour que ces œuvres restent dans ses cartons. Ainsi, dans ces cas-là, les compositeurs ont écrit leurs œuvres au début de leur carrière et ne sont pas revenus par la suite. Il y a donc un lien entre le succès rencontré par la chanson et la volonté du compositeur d'en écrire puisqu'elle lui donne l'occasion d'en vivre. La chanson de variétés a permis d'être un élan pour des artistes comme Lebrun, Willie Lamothe et Leclerc, et ce succès a attiré des compositeurs. La chanson en soi est aussi ce qu'il y a de plus naturel. On l'apprend quand on est tout jeune, quand on est aux études, etc. Et à cette époque, on l'entendait partout. Cela faisait partie des premiers enregistrements, des premières émissions de radio. On faisait des pièces de théâtre où la musique avait sa place. Pensons à « Un homme et son péché », « Vie de famille » ou « Mimi et la petite ouvrière », des séries qui ont eu du succès et où la chanson était présente.

J.-N.D.S. : Nous venons d'entendre une mélodie d'Achille Fortier sur un enregistrement récent comme beaucoup de mélodistes du XIX^e siècle. Comment peut-on expliquer que l'enregistrement de mélodies a été négligé pendant si longtemps? Il y avait un problème, il me semble, en ce qui concerne la volonté d'enregistrement et de diffusion de ce répertoire, qu'en pensez-vous?



Dédicace de Lucien Poirier à Jean-Nicolas De Surmont lors d'une entrevue à Radio Basse-Ville, à Québec, le 13 mai 1994. (Archives de l'auteur).

L.P. : Il y avait un problème à les tolérer. En effet, les critiques musicaux qui ont été formés à la façon européenne et qui voulaient mettre côte à côte des opéras de Wagner et de simples mélodies ont fait beaucoup de mal, finalement, à des pièces comme celles-là. À tel point, comme on l'évoquait plus tôt, que les compositeurs préféraient les garder dans leurs cartons ou les faire interpréter dans les salons. En effet, on prétendait que ces compositeurs étaient des épigones des compositeurs qui imitaient les autres. Tout l'art de Léo-Pol Morin consistait à faire des parallèles avec les autres. Ainsi, le plus grand hommage que Léo-Pol Morin a pu faire à Achille Fortier a été de lui dire que ces mélodies ressemblaient à [celles de] Gabriel Fauré. Aujourd'hui, on a un point de vue un peu différent. Mais en contrepartie, je pose toujours la question suivante : « Si c'est vrai que cette mélodie ressemble beaucoup à celle de Fauré, est-ce que ce dernier aurait signé la mélodie de Fortier? » Si vous vous

adressez à des spécialistes de Fauré, ils répondent : « Jamais de la vie ». C'est bien dire qu'il y a des influences et ces compositeurs ont bien souvent écrit ces compositions au début de leur carrière. Mais dans le cas de Fortier, il a été persévérant, mais ses mélodies étaient rarement jouées. Le commentaire se faisait parfois après avoir vu les partitions plutôt que les représentations. Je pense que l'on a fait un sort difficile à nos compositeurs de mélodies.

J.-N.D.S. : Peut-on parler de la même façon de Charles Beaudoin qui a écrit des mélodies de Nelligan?

L.P. : Tout à fait. On ne sait à peu près rien de Beaudoin. Mais ils ont des points communs. Tous deux ont été fonctionnaires à Ottawa, Beaudoin comme cartographe, Fortier comme traducteur. Ils ont été tous deux élèves de Guillaume Couture et se sont rendus en France pour suivre des cours. De mémoire, pour Beaudoin, il ne nous reste que quatre mélodies et œuvres pour piano. Quant à Fortier, il a détruit un bon nombre de ses œuvres au début du siècle et plusieurs ont péri dans un incendie à la fin de sa vie.

Cette entrevue avec Lucien Poirier, professeur de musique à l'Université Laval, a été réalisée dans le cadre de l'émission « Récital des anges » sur les ondes de Radio Basse-Ville, CKIA, 96,1, le 15 mai 1994.

*** Merci à Radio Basse-Ville d'avoir accepté de nous autoriser à reproduire et à diffuser par écrit cette entrevue.**

Jean Nicolas De Surmont, chercheur indépendant, est l'auteur d'articles touchant plusieurs domaines scientifiques et de six ouvrages.