
Entre Elvis et Félix : le jeu du risque

Sylvain Lelièvre

Auteur-compositeur-interprète

Montréal

Aussi bien l'avouer d'entrée de jeu : certains éléments de la problématique proposée m'ont paru provocants ; « le mimétisme des créateurs », « la facilité de l'imitation » et, dans ce contexte, « le défi de l'originalité » sont des expressions dans lesquelles je me suis quelque peu enfargé – non sans plaisir, d'ailleurs –, au point d'en faire le sujet de ce bref exposé.

Je tenterai d'expliquer pourquoi je crois que créer, c'est imiter ; que mimer, c'est se chercher ; enfin, qu'être original n'entraîne pas forcément qu'on cherche à « faire » différent. Je m'appuierai essentiellement sur mon propre parcours de créateur, si atypique soit-il dans l'histoire de la chanson québécoise contemporaine. On y trouvera – du moins, je le souhaite – plus de traces d'américanité, c'est-à-dire une ouverture qui dit le consentement du Québec à son appartenance continentale, que d'américanisation, qui est un processus d'acculturation par lequel la culture étatsunienne influence la culture autant canadienne que québécoise (voir Lamonde, 1996 : 11).

CRÉER, C'EST IMITER

Il n'y a pas de création sans imitation. On se souviendra sûrement que le classicisme français, au XVII^e siècle, avait fait de l'imitation des Anciens une règle absolue. Pourtant, cette camisole de force n'a pas empêché, bien au contraire, l'émergence des chefs d'œuvre intemporels de Corneille, Racine, Molière et La Fontaine.

J'ai écrit mes premières chansons à l'âge de 17 ans. Je le reconnais volontiers aujourd'hui : il s'agissait d'imitations maladroites de Félix Leclerc, paroles et musique, tics vocaux en prime. Où est l'influence américaine chez Leclerc, m'objectera-t-on ? Je répondrai qu'elle constitue l'un des fondements de sa manière musicale si singulière, comme l'a bien observé Marie-José Chauvin (citée dans Leclerc, 1970 : 206, 212). Mais il n'est pas besoin d'être musicologue pour reconnaître dans *Bozo* ou dans *Notre sentier* des mélodies et des séquences harmoniques que n'auraient pas reniées Irving Berlin ou Cole Porter. *Le Train du Nord* est un blues authentique, tant par le sujet que par les modes utilisés.

Dans les années qui ont suivi, j'ai continué d'imiter Leclerc, mais aussi de nouvelles idoles qui avaient nom Ferré, Brassens et Vigneault. Encore une fois, on se demandera où peuvent bien se dissimuler les modèles américains chez ces hérauts de la langue française, s'il en est. Pas dans les paroles, bien sûr (au contraire de chez Trenet et Aznavour, notamment) ; mais dans la musique, oui, sans hésitation ! Ferré s'inspire nettement des Platters pour créer le slow rock qui sert de pulsation rythmique à *C'est extra*. À un journaliste qui croit constater l'absence de jazz dans les chansons de Georges Brassens, celui-ci réplique : « Mais si, il y en a énormément. Il faut demander ça aux musiciens, ils vous le diront. J'ai une façon de chanter en décalant, qui est particulière aux noirs et que très peu de Français ont [...] » (Barlatier et Monestier, 1982 : 192). Le cas de Vigneault peut sembler *a priori* moins évident ; pourtant, Gaston Rochon, qui fut pendant 18 ans le pianiste et l'arrangeur de Vigneault, au fil des 400 pages qui constituent sa thèse de doctorat en musicologie, démontre sans conteste la présence des influences américaines chez le compositeur de *Mon pays* (Rochon, 1992).

Jusqu'à la fin des années 1960, toutefois, les modèles américains me parvenaient principalement à travers le filtre des créateurs français ou québécois, c'est-à-dire d'une façon diluée, métissée ou recomposée. J'ajouterai que cette influence, quasi exclusivement musicale, se nourrissait aussi, en même temps, chez le pianiste autodidacte que j'étais, d'une fréquentation assidue des grands maîtres du jazz – dans mon cas : Miles Davis, Bill Evans et John Coltrane. Les circonstances n'avaient toutefois pas permis à mes chansons de rencontrer le succès, hors du cercle désormais caduc des boîtes à chansons. Il me fallait chercher ailleurs.

C'est en étudiant les paroles de Bob Dylan, de Joni Mitchell, de James Taylor et de Leonard Cohen que je suis enfin parvenu à trouver un équilibre entre la perfection de Louis Aragon et la simplicité de Clémence Desrochers, sur des musiques où je ne cherchais plus désormais à faire état de mes rendez-vous intimes avec Stravinski ou Francis Poulenc. En 1973, j'ai écrit *Petit matin*. Ce n'était pas un chef d'œuvre, ce n'était pas Brassens, ce n'était pas Gershwin, mais c'était à moi. C'était moi. C'était ma manière, à prendre ou à laisser. C'était ma « voie » en même temps que ma « voix », puisque, pour la première fois, je chantais sans chercher à « faire comme ».

Cela ne signifie pas que ce que j'avais écrit auparavant n'était pas valable : cela veut seulement dire que je n'avais pas encore su, jusque-là, faire par moi-même la différence entre mes imitations serviles et mes imitations créatrices. Par exemple, il m'est difficile, encore aujourd'hui, de donner un tour de chant sans jouer *Toi l'ami*, écrite en 1965. Je suis sans doute le seul à savoir tout ce que cette chanson doit à Jules Supervielle et à Bill Evans ; si le public, en revanche, y reconnaît encore, 30 ans après, ma signature à moi, c'est sans doute qu'elle s'y trouvait déjà.

Depuis, je n'ai pas cessé d'imiter pour autant. *Marie-Hélène* doit beaucoup à Paul Simon, *Le chanteur indigène*, à Bob Dylan et *Qu'est-ce qu'on a fait de nos rêves ?*, à Janis Ian. J'ai toutefois l'intime sentiment que ces chansons-là portent ma signature. La chanson se nourrit de la chanson, le roman du roman, la peinture de la peinture, etc. Il n'y a pas de génération spontanée. Un discours culturel s'inscrit toujours dans un certain courant et contre d'autres tendances. On me demande souvent où je puise mon

« inspiration » ; quand on m'entend répondre que je la trouve d'abord dans la chanson elle-même, on fait mine de me trouver suspect. Je suis simplement franc. J'imité, mais j'ai cessé de mimer les autres depuis longtemps.

MIMER, C'EST SE CHERCHER

Le mimétisme, c'est la puberté de l'imitation. À 13 ans, je refaisais la gestuelle d'Elvis en utilisant un balai en guise de guitare. À 14 ans, je mimais Teddy Wilson au piano (du moins, j'essayais). À 17 ans, je mimais Leclerc en écrivant mes premières chansons. Mais si j'en étais resté là, je ne serais jamais devenu un créateur.

À quel moment suis-je passé du mimétisme grossier à l'imitation créatrice, telle que je l'ai décrite tantôt ? Sans doute vers l'âge de 18 ans, et principalement pendant les deux ans que j'ai passés à l'École d'architecture, aussi paradoxal que cela puisse paraître. En première année, nous étions tous des mimes. Petit à petit, des professeurs magnifiquement exigeants et attentifs nous ont appris à reconnaître quelle part intime de nous tentait de se mettre au monde à travers l'admiration proche de l'idolâtrie que nous portions à Le Corbusier ou à Frank Lloyd Wright. L'architecture – plus que la Faculté des lettres, à dire vrai – aura été ma véritable école de chanson.

À partir de là, si j'ai continué à imiter, je l'ai fait avec l'intention consciente et expresse d'utiliser l'écriture et la composition comme outils d'investigation du monde et de connaissance de moi. À travers la manière des créateurs que j'admirais se dégageait peu à peu ma propre manière, ma propre matière, ma singularité, bref, mon identité. Au fil d'une telle démarche, il m'importait peu que mes modèles fussent américains, français, brésiliens ou africains. C'était en fin de compte moi-même que j'étais en train de modeler.

J'ai depuis fréquenté suffisamment d'auteurs-compositeurs, de poètes, de romanciers, de musiciens pour savoir qu'ils sont tous passés par là. Sans exception. Chacun à son rythme. Encore récemment, quand j'ai voulu m'inscrire à des cours d'improvisation

de jazz, le professeur – un des plus réputés de Montréal – m’a d’abord suggéré de repiquer à la note les solos de mes improvisateurs préférés. Pas pour mimer bêtement: simplement, pour m’appropriier un langage qui, peu à peu, comme une seconde peau, deviendrait le mien.

C’est pourquoi l’expression « le mimétisme des créateurs » me semble être une contradiction dans les termes. Le véritable créateur ne mime pas, même s’il a dû passer par ce chemin obligé. Cela dit, il se peut que l’époque soit quelque peu morose, et que les chansons entendues aujourd’hui sur les ondes des radios commerciales nous donnent l’inconfortable sentiment de se cloner les unes les autres, à partir d’une matrice sans doute américaine. Depuis que la chanson est considérée, jusque dans les cabinets des ministres, davantage comme une industrie culturelle que comme un art, il se peut que le poids des gestionnaires soit devenu plus lourd que celui des créateurs. Si tel est le cas, il se peut aussi que la sensibilité artistique de certains gestionnaires en soit encore au stade du mimétisme. On peut même imaginer que leur pouvoir subventionné les amène parfois à « formater » certains créateurs dans cette direction-là. Quand une chanson devient un produit plutôt qu’une œuvre, toutes les perversions sont possibles.

Je n’ai pas donc d’objection à ce qu’on s’interroge sur le mimétisme des producteurs, des radiodiffuseurs et des guichets automatiques; mais pas sur celui des créateurs qui, à moins qu’ils ne soient devenus, à l’usage ou à l’usure, de serviles exécutants, font d’abord métier de relever, chanson après chanson, le défi de l’originalité.

LE DÉFI DE L’ORIGINALITÉ : « FAIRE » DIFFÉRENT À TOUT PRIX ?

La chanson contemporaine est un art de spectacle et, de plus en plus, un métier d’image. Ce que le public achète, généralement à son insu, c’est désormais plus souvent une image qu’une chanson. Une image, c’est bien plus qu’une photo sur une pochette de disque : c’est une histoire, une anecdote sympathique, une façon d’avoir l’air « vrai » sous les projecteurs de la télévision et sous les flashes des *paparazzis*. Les professionnels de la mise en marché

connaissent les moindres ficelles de ce jeu-là, au demeurant moins amusant que féroce.

Qu'est-ce qu'une image ? Avant tout, il s'agit d'un masque (d'une certaine façon, la *persona* de Jung). La tentation du chanteur – comme celle de l'acteur, d'ailleurs –, c'est de se réfugier derrière son masque : quoi de plus fascinant qu'être investi du pouvoir de devenir un autre que soi-même ? L'industrie du masque, c'est l'essence même du showbiz. Nul ne peut s'aventurer sur l'autoroute des variétés sans que se trouve posée à lui, un jour ou l'autre, la question de l'image. C'est-à-dire du masque. C'est-à-dire de l'originalité.

Être original, ce n'est pas « faire » différent pour « faire » différent à tout prix (à moins de ne viser que des succès « kleenex », jetables après usage). Être original, c'est travailler sans relâche, chanson après chanson, disque après disque, à faire coïncider aussi précisément que possible les traits de son visage avec ceux de son masque. Je parle ici bien sûr du visage intérieur, celui de « l'âme » si tant est qu'elle existe, celui en tout cas de cette forge intime où se trame et prend forme l'identité de chacune et de chacun.

En mimant, on se cherche ; en imitant, on se trouve – peut-être. La menace à l'originalité n'est pas américaine : chaque créateur la porte en soi, comme chacun de nous d'ailleurs. La menace, c'est de confondre son masque avec soi-même et, par conséquent, de mettre en péril sa propre identité.

Dans le domaine de la chanson française, je ne connais pas de créateur plus original que Georges Brassens. Pourtant, ses vers s'inscrivent très nettement dans le sillage des poètes postromantiques (*La marche nuptiale*), avec à l'occasion une petite touche médiévale (*Le testament*) ; pourtant, sa musique, de son propre aveu, doit beaucoup à la musique américaine des années 1930 (*Les copains d'abord*). Bref, Brassens n'a jamais cessé d'imiter. Alors, où se situe l'originalité ? Alors, pourquoi la plupart des auteurs et des critiques s'accordent-ils à le considérer comme le plus grand ? Bien sûr, il a écrit des choses remarquables, et remarquablement bien. Mais, dans l'industrie du spectacle, cela ne suffit pas. Il est advenu ceci, que l'image publique de Brassens – son masque – ressemblait trait pour trait à ses chansons : la même tendre révolte, la même douce

anarchie, le même humour au coin des yeux, le même culte de l'amitié. Cela n'était pas le résultat d'une opération de marketing : l'ouvrage, il l'avait fait tout seul, bien avant 1953, c'est-à-dire avant le succès du *Gorille* et de *Brave Margot*. On pourrait dire la même chose de Brel ou de Ferré, de Leclerc ou de Vigneault, de Barbara ou d'Anne Sylvestre.

Je n'oublie pas le cas des auteurs et des compositeurs qui n'ont pas le bonheur – ou le malheur – d'être aussi chanteurs. Fondamentalement, le défi de l'originalité est très exactement le même pour eux. À travers les dédales du mimétisme et de l'imitation, celui-ci consiste toujours à trouver qui l'on est, et, une fois que c'est fait, à ne pas se prendre pour un autre que soi-même, avec ce mélange d'authenticité, de doute et de confiance en soi qu'on ne peut déceler que sous la signature des créateurs authentiques.

Vus sous cet angle-là, les modèles américains s'inscrivent dans un discours culturel planétaire, d'une façon prédominante sans doute, mais davantage, à mon avis, dans une perspective de métissage que d'acculturation. Ce métissage, on en retrace la présence bien plus dans la musique que dans les paroles. Écrire et chanter en français, au Québec, c'est déjà, en soi, affirmer son identité, tant individuelle que collective ; produire et diffuser ces chansons-là tient du même souffle.

LE JEU DU RISQUE

C'est donc entre Elvis et Félix que j'ai appris à écrire des chansons. Entre Dylan et Ferré, Gershwin et Brassens. Mais aussi entre Le Corbusier et Jack Kerouac. Baudelaire et Woody Allen. D'où qu'elle soit issue, la culture constitue à la fois l'objet et le sujet premier de toute création.

J'aime à penser que la menace du grand aigle américain ne soit qu'un alibi qu'on cherche à se donner pour tenter d'expliquer une certaine conformité, voire même une certaine médiocrité de la chanson québécoise actuelle. Je peux me tromper. J'ai grandi à une époque où la chanson était davantage un art de dissidence qu'un art de consentement. À l'heure du mécénat Molson-Hydro-Énergie FM,

il se peut que la principale menace vienne aussi de chez nous, qu'elle soit enrobée dans l'unifolié, le fleurdelisé ou l'audimat. Il me semble un peu facile de toujours rejeter la faute sur « les autres ». L'empire culturel américain – pour le meilleur ou pour le pire – sévit partout dans le monde, et sa voracité, notamment dans le domaine de la propriété intellectuelle et de l'autoroute électronique, a de quoi faire peur. Mais pas aux vrais créateurs. Ni, je l'espère de tout cœur, aux vrais producteurs, diffuseurs et décideurs. Notre histoire en est une de prudence et de repli, mais aussi d'audace et d'imagination. Quant à moi, je préfère le jeu du risque à celui du ressentiment.



Bibliographie

- Barlatier, Pierre, et Martin Monestier (1982), *Brassens, le livre du souvenir*, Paris, Sand et Tchou.
- Lamonde, Yvan (1996), *Ni avec eux ni sans eux : le Québec et les États-Unis*, Québec, Nuit blanche.
- Leclerc, Félix (1970), *Cent chansons*, Montréal, Fides.
- Rochon, Gaston (1992), « Processus compositionnel – Genèse des chansons de Gilles Vigneault : un témoignage », thèse de doctorat (musicologie), Université de Göteborg.