

Espace et Rythme du chanté au Québec

Bruno Roy

Volume 27, Number 3, Winter 1995

Poétiques de la chanson

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501096ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501096ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, B. (1995). Espace et Rythme du chanté au Québec. *Études littéraires*, 27(3), 61–73. <https://doi.org/10.7202/501096ar>

Article abstract

Orality defines the format of the song. This article examines its historical character within the context of Québec (1960-1980) and with special reference to the singers, the *Osstidcho* show, Québec performing groups and the lyrics sung by female singers. In song, spoken language is as it were appropriated by literary expression. Since *Osstidcho*, however, the characteristic earmark of the Québec song has been to give up literary language in favour of popular idiom. Performing groups, for example, have relinquished their use of meter in order to emphasize the accentual nature of French, whose pulsating movement expresses a more explicit North American sense of rhythm.

In their bid for complete creation, female singers for their part have questioned the link between the body and orality. This fact has not been without consequences for the use of the French language. Since 1980, it is thus through the individual voice that many songs have found their «musical personality».



ESPACE ET RYTHME

DU CHANTÉ AU QUÉBEC

Bruno Roy

■ Même s'il y a des liens analogiques parfois, la musique n'est pas l'écho sonore des paroles. Les paroles, par leurs éléments phonétiques (consonnes fricatives ou explosives et voyelles), structurent la musique. Nonobstant le timbre, une sorte de trinité musicale manifeste le son :

- mélodie : successivité
- harmonie : simultanéité
- rythme : pulsivité

De fait, l'oralité constitue le format de la chanson. Le discours parlé qui s'y trouve, du poétique au familier, oralise les structures de phrases chantées. Cet effet de persistance a son historicité que nous pouvons examiner, dans le contexte de la chanson québécoise, à travers quatre expressivités : celle des chansonniers, celle de l'*Osstidcho*, celle des groupes québécois et celle des femmes. Rythme du verbe et rythme du son sont l'espace même du chanté. L'oralité québécoise, à la fois histoire de rythme et de performance, impose ses propres codes. Ce sont ces codes qui, tout en maintenant

une continuité, ont établi des ruptures. C'est ainsi qu'une nouvelle éthique du rythme, donc du sens, va redéfinir, dans un nouvel espace du chanté au Québec, une certaine réalité socio-linguistique.

La musique des phrases

Une théorie de la chanson poétique, par exemple, a d'abord insisté sur une interprétation « moralo-linguistique » : « voyez comme les chansonniers maîtrisent bien leur langue », entendait-on. Le chansonnier laissant résonner en lui la musique des phrases (la matière sonore) a permis au parcours du texte de prendre « forme mélodique ». Il ne restait à la chanson qu'à devenir « œuvre » poétique. Ce qui lui a été reconnu.

De la même manière, l'interprète féminine des années 60 au Québec appuyait sa performance scénique sur un code esthétique consonnant : harmonie vocale résultant d'une certaine intonation des mots dominée par une qualité d'émotion. L'accord, c'est l'unité. Tout ce qui ne correspond pas à cette unité est dissonant. Pour ces voix

féminines, pourrait-on dire, l'art de la chanson est mélodie. Or, à cette époque plutôt triomphante des poètes-chansonniers, l'esthétique de l'interprète féminine est plutôt assurée par une compétence vocale que guide aussi une conception harmonique des paroles. Les voix de femmes, en ce début de « révolution tranquille », proposent une chanson d'ici et d'ailleurs dont les qualités littéraires sont établies par relations injonctives avec la voix :

Chanter est bien le mot. Car Monique Leyrac est une chanteuse qui... chante. Elle ne « dit » pas, elle « emmusique » tout ce qu'elle veut faire passer. [...] Sa façon d'être en scène, sa façon bien à elle de chanter, de laisser longuement porter sa voix, de décupler, en émotion, une sonorité, tout cela est hautement neuf et original (*la Presse*, p. 6).

Or, l'éclat de la parole poétique a favorisé la « pureté du message » que les chansonniers ont longtemps adoptée comme critère de qualité de leurs productions. Ici, la prosodie chante avec les paroles. La mélodie naît de la langue parlée. Pour le chansonnier, le parlé-chanté est une pratique naturelle comme en fait foi cet extrait d'une chanson de Jean-Pierre Ferland :

Mais vous ne saurez jamais le soir d'une vieillesse
Où vieil amour sur vieil amour, las, on se berce
Le cœur usé mais plus tendre qu'avant
Fragile à l'œil, sensible au vent

Sachant la vie sur son dernier printemps
Pauvres immortelles

« les Immortelles » (1961)

C'est dans son chant que le chansonnier est poète ¹, que nous le sentons tel. Le terme chant, selon Paul Zumthor, renvoie à un mode d'existence esthétique qui n'est pas du même ordre que ce que nous nommons couramment poésie. Certes, poème et musique sont en conjonction affective et englobent, pourrait-on dire, les mécanismes de la sonorité pure. L'évidence du chant, dans les premières chansons des chansonniers, définit, par l'occupation d'un espace oral précis, un certain idéal de la voix humaine, évitant de faire de la chanson ce que les analystes en ont fait : un objet exclusif de langue écrite. On reconnaît que l'art de la chanson poétique est mélodique. Le chant s'ajoute aux syllabes. La rime du chansonnier par exemple, comme une sorte d'extension rythmique ², marque pour l'oreille l'imitation la plus parfaite du beau. L'ensemble est homophonie. Voyelles et consonnes sont musicales. Les chansonniers cherchent les mots et « les notes qui s'aiment », pour paraphraser Mozart. Toutefois, ils ont considéré le vers moins comme un vers syllabique que comme un vers accentué. Ils ont référé aux artifices de la versification (suppression,

1 « Toute poésie destinée à n'être que lue, écrit Ferré, enfermée dans sa typographie n'est pas finie. Elle ne prend vraiment son sexe qu'avec la corde vocale... », cité par Robert Giroux, p. 405.

2 Alors que le chant « scat » est fait d'onomatopées et de syllabes comme dans « Gros Pierre » de G. Vigneault : « da babidou »...

enjambement ³⁾ pour établir une nouvelle répartition des éléments phoniques que sont les syllabes. La figure rythmique l'emporte ; elle est le vers composé de plusieurs groupes rythmiques qu'un Claude Léveillée a, parmi d'autres, su exploiter avec bonheur :

Mon pays c'est grand à se taire
C'est froid c'est seul
C'est long à finir à mourir
Entendez-vous les vents, les pluies, les neiges et les forêts ⁴
Mon pays quand il te parle
Tu n'entends rien tellement c'est loin, loin, loin, loin

« Mon pays » (1964)

Certes, le mot participe de l'usage que l'auteur-compositeur ou l'interprète fait de sa langue, tantôt littéraire, tantôt rythmique, tantôt joualisante. Malgré la prédominance d'une langue poétique, l'écriture, chez certains chansonniers, a toujours intégré des procédés oraux qui montrent que ce qui est encore présent, c'est ce vieux fond français de la langue d'oïl.

Or, le vieux français est au centre du mouvement rythmique de la langue française du Québec. N'oublions pas que certains éléments qui paraissent être empruntés à l'anglais, sont en réalité dérivés du français du XVI^e siècle. Dans les chants anciens, par exemple, l'addition de syllabes exprimait du rythme. C'est ce qu'on nomme aujourd'hui « turlutage » chez la Bolduc ou chez Gilles Vigneault. Ainsi, les « chansons de danse » de plusieurs

chansonniers québécois posent que le rythme adhère à un phrasé condensé. Ces procédés et techniques relèvent d'une même rythmique ⁵ : musique légère, cotillon, quadrille et gigue, musique de mots, de phrases répétées en écho, de vers intercalés au milieu d'une phrase et la coupant telles de pures ritournelles chantantes.

Il n'y a pas de doute que les chansonniers ont assimilé à la langue poétique des sonorités d'ici que l'on a associées à une dimension archaïsante de notre langue. L'oralité, chez Vigneault, entre dans un rapport d'opposition ancien/nouveau dont les pôles sont une « synonymie stylistique » : l'archaïsme et le néologisme. Chez Robert Charlebois et ses paroliers, cette synonymie compte également les anglicismes.

Leur voix et leur rythme déterminent un rapport important à la culture orale. Luc Plamondon a bien identifié ce rapport : « Le québécois est ici le langage de l'émotion directe » (*le Devoir*, p. 17). Favorisant ce lien direct, les auteurs exploitent une écriture traversée par un langage oral. Chez eux, l'utilisation du discours parlé, jusqu'au ton le plus familier, est un fait de culture populaire qui n'a jamais caché ses origines.

De fait, ce qui se produit, c'est une espèce d'appropriation du langage parlé par le langage littéraire. Vigneault et les autres chansonniers avec lui ont réinvesti la langue

3 « L'enjambement nie partiellement le mètre ; la phrase d'un vers empiétant sur le vers suivant, il y a rupture du parallélisme entre mesure syllabique et forme syntaxique », Groupe μ , p. 75.

4 Ce vers correspond à une « ligne d'horizon ». Et la note « tenue » (sur le mot forêt) marque bien la trajectoire musicale de la chanson : l'espace infini.

5 Les chansons rythmées de Gilles Vigneault, comme « la Danse à St-Dilon », s'inspirent beaucoup du folklore celtique.

populaire dans la langue littéraire. Or, depuis Charlebois, ce qui caractérise la chanson québécoise, c'est l'abandon d'une langue littéraire au profit d'une langue populaire. Dans la chanson, le texte est un texte de paroles. Ce que confirme Luc Plamondon lors d'une interview : « Ce qui m'excite dans l'écriture, c'est la transposition du langage parlé. Je n'ai jamais écrit quoi que ce soit pour être lu, j'ai toujours écrit des choses pour être entendu » (Tremblay, p. 17). Or, ce qui est intéressant, c'est que la musique rock, qui inscrit des charges pulsionnelles, tolère difficilement la superposition du texte poétique traditionnel et son commentaire musical ainsi que le pratiquaient les chansonniers. La prise de parole est alors en tension entre le jocal (langue parlée) et la langue française (langue écrite).

Culture du jocal, culture du rythme

Avec l'*Osstidcho*, spectacle multidisciplinaire présenté en 1967, l'idée d'une nouvelle stylistique de la chanson est inséparable d'une nouvelle rhétorique du texte chanté. Pour l'essentiel, le jocal remplit une fonction de langue, c'est-à-dire dans le milieu qui l'utilise, une fonction de communication. Charlebois et ses paroliers ont expérimenté des « brisures linguistiques » qu'il ne faut pas confondre avec une rupture totale de la langue. L'éclatement des paroles est un indice de la transformation d'un monde que l'*Osstidcho* a imposé. Sa musique prend une valeur instauratrice pour la modernité de la chanson québécoise parce qu'elle a

cherché à consigner, dans la chanson, son espace nord-américain. Le rock qui s'y déployait était une forme d'expression authentique.

Issu de divers usages, le jocal va malgré tout à l'encontre d'une norme esthétique. Quant au jocal de l'*Osstidcho*, il a renoncé à la métrique amplifiant plutôt le caractère accentuel de la langue française. Voilà comment Charlebois a rompu avec les normes de la chanson à texte. Sa pratique rythmique fut une rupture (plus ou moins constante d'ailleurs) avec le modèle français du poème versifié. Les écarts produits sont autant de variations significatives mais qui n'affectent pas le message en profondeur. Ce qui est modifié, c'est l'aspect oral, non la forme phonique. Ainsi dans « Lindberg », si le sacre est une adjonction (fond sonore de la chanson) qui s'actualise en valeur sémantique, au plan sonore, le sifflement des fricatives (hostie, sacristie, Christ) rend le rythme plus agissant.

Or la distribution des accents, dans le jocal, est de l'ordre du discours, non de la métrique. À l'inverse du poème versifié, le jocal ne peut pas tenir de la notion de rythme dans son sens de périodicité. Dans les chansons de Charlebois, le retour à l'accent est très irrégulier, phénomène qui rapproche ses paroles de la chaîne parlée. Sa « métrique » jouale, par rapport au langage, est naturelle. La métrique, ici, repose sur des accents de mots forts et fixes ou égaux :

Elle s'appelait Conception⁶
Elle avait besoin d'affection

6 Entendre conceptionne, affectionne, en prisonne...

ESPACE ET RYTHME DU CHANTÉ AU QUÉBEC

Elle avait un *chum* en prison
Parce qu'il jouait trop bien du *gun*
Conception

« Conception » (1972), Robert Charlebois

Chez Charlebois, on retrouve un retour constant d'un accent de hauteur sur les accents de mot primaires et secondaires par une remontée/ descente de la voix. D'autres forces sonores que la seule mélodie se sont imposées. Le rythme secret de la langue orale est l'une de ses forces. Il repose souvent sur le même nombre de syllabes, comme dans la chanson « les Ailes d'un ange » où il n'y en a que quatre :

Avec Aline
Pourvu qu'ça pine
Avec Thérèse
Fraise contre fraise
Faut pas qu'ça niaise

« les Ailes d'un ange » (1968), Robert Charlebois

La forme linguistique des chansons de Charlebois est manifestée grâce à une substance rythmique dont la structure peut être dite iambique par une suite de stimulations données :

Des hélices : astros-jets, whisper-jets, clipper-jets
Turbo à propos
Chu pas rendu chez Sophie
Qui a pris l'avion Saint-Esprit
De Duplessis
Sans m'avertir

« Lindberg ! » (1968), Claude Péloquin/ Robert Charlebois

Les unités rythmiques de ce refrain, bien qu'appartenant à une structure binaire, sont différentes du rythme de marche où c'est le premier temps qui est accentué. L'effet de balancement est indiqué par le retour constant d'une montée/ chute : telle est la « ligne » musicale de « Lindberg ». Ainsi, la *blue note*⁷, chez les Québécois, se rencontre presque toujours à la fin de la phrase ou du groupe de souffle : *là, tsé, sti, kriss*, etc. Mots et ponctuation monosyllabique à la fin des phrases ou dans des groupes de souffle, telles des exclamations, ponctuent ce mouvement de haut et de bas : « Enwoueil ! Grouille-toi ! Donnzi ! Dépêch ! Fly ! Patinn ! Pédall ! Fa ça vite ! Plus vite que ça ! Tu fournis pas ! »⁸

Ce qui serait plus spécifique à l'américain populaire et qui conviendrait très bien au jocal, c'est la syncopation. Ce terme, utilisé par Laurent Santerre, veut décrire ce phénomène d'écrasement de la syllabe qui était très courant en vieux français. L'effet combiné de réduction et d'allongement de la syllabe permet la diphtongue : « c't'eux aut', dans'a tête, tous'ès jours, l'aut'soer, ché'puuuuu », etc. Nombre de chansons québécoises sont dominées, en effet, par un mouvement pulsionnel et une rythmicité nord-américaine.

Plus intéressant encore, la diphtongaison pourrait être associée au phénomène de syncopation pris dans son sens musical :

7 *Blue notes* : altérations d'un quart de ton par rapport au 3^e et 7^e degrés de la gamme temporee. « La blue note, déclare Ben Sidran, c'est la note soul ». Le blues est considéré comme la musique des Noirs. Avec la diffusion massive de musique rock (et de la musique afro-américaine en général), les *blue notes* sont moins rares.

8 Charlebois, Robert, et Réjean Ducharme, « Mon pays ce n'est pas un pays c'est un job », 1970.

procédé rythmique qui consiste à déplacer, en le prolongeant, un temps fort sur un temps faible. Nous assistons donc à l'émission anticipée d'une note qui est ainsi attaquée entre deux temps. Cette sorte d'élan pris pour la production d'un temps fort correspond, dans le texte chanté, au phénomène d'accentuation dont nous parlions plus haut. L'accent correspond à l'éclatement de la phrase, c'est-à-dire, chez Charlebois, à une rupture esthétique.

Un fait s'impose : l'élément dissonant modifie les formes musicales jusque-là établies. Combinées à une dimension ludique, elles débouchent sur de nouvelles activités créatrices (conceptuelles). Ce qui, formellement, apparaît comme un déséquilibre rythmique devient, dans les chansons de Charlebois, un terme marqué rythmiquement. Le rythme, dans l'*Osstidcho*, est sens, il fait sens ; il détermine un ensemble de rapports socio-culturels qui lui assure, outre une valeur instauratrice, une valeur manifestaire.

À partir du moment où la chanson québécoise s'est mise à faire du rock en français, elle s'est redéfinie en fonction d'une modernité musicale. L'*Osstidcho*, sens et sujet du rythme, a donné des assises sémantiques à notre américanité francophone.

Des lignes de mots sur des lignes de musique

Chez les chansonniers québécois, le réseau des signes s'est déployé sur une compréhension des paroles ; les groupes, sur une appréciation de la musique. Meschonnic rappelle que « le plan où avait lieu la confusion entre la musique et le langage, et qui, historiquement, justifiait une définition commune du rythme, était le chanté » (*Critique du rythme*, p. 133). Incidence inévitablement linguistique : la langue joualisante des groupes québécois oblige à repenser le rythme : oralité, diction, engendrement sonore, etc. Une langue est un lieu de rencontre dont les référents géo-culturels sont repérables. Depuis le spectacle de l'*Osstidcho*, on l'a vu, on ne peut plus négliger la dimension nord-américaine de notre chanson.

Ainsi pour Robert Charlebois, Lucien Francœur, Plume Latraverse ou Gerry Boulet, les syllabes longues (moins nombreuses qu'en français standard), alternent avec plusieurs syllabes courtes (plus nombreuses). L'équilibre rythmique trouve son point d'appui sur une sorte de réduction syllabique propre à la langue parlée, et plus précisément au joul de certaines chansons ; tout

FRANÇAIS STANDARD

Depuis que je sais que ma terre est à moi
Où, même mes blues ne passent plus dans porte
Je suis prisonnier de la ville à longueur d'année

FRANÇAIS QUÉBÉCOIS

Depuis qu'sais qu'ma terr' est à moé (Harmonium)
Où, mêm'mes blues passent pu dans porte (Offenbach)
Chu pogné dans l'bas d'la ville à l'année (Aut'chose)

cela dépendant, bien sûr, d'une syntaxe syncopée. Ce jocal que chantent les Québécois est souvent marqué par le retour constant d'une montée-chute ; ce qui produit un effet de syncopation (et de balancement) plus élevé. Le tableau suivant vise à mettre en évidence les différences qui existent entre français standard et français québécois (voir tableau à la page ci-contre).

Ce phénomène, différent entre l'anglais et le français, combiné à un retour d'énergie à l'intérieur d'un même groupe de souffle, caractérise l'intonation « québécoise » :

L'aut'soer, l'aut'soer j'ai chanté du blues
L'aut'soer, l'aut'soer, ça l'a rendu jalouse
Anyway, les femmes sont jalouses du blues
Câline de blues faut qu'j'te jouze

« Câline de blues » (1971), Offenbach

Le jocal ne révolutionne rien ; il « joue » mieux que le français écrit. Car les règles de la versification française n'ont toujours été que des conventions et non des lois obligées. La chanson québécoise a tout simplement refusé ces règles tout en continuant de conserver des formes archaïques (métriques et musicales). C'est ce modèle qui pose problème à ceux qui étudient la chanson.

Desdémone Bardin, dans *Culture du rythme, culture du verbe*, a bien montré que la ligne mélodique, dans la langue française du Québec se caractérise par son balancement dû à un retour fréquent d'accents. C'est ce mouvement rythmique qui le différencie du français standard. Ainsi chez Plume : « J'ai mis/

qu'mots/ d'même⁹ ». Ces trois groupes de mots ont à peu près la même durée en raison du même schéma rythmique : une syllabe courte, la deuxième portant sur un accent de hauteur. La syncope est dans le troisième groupe. Le *d'* (le *e* étant écrasé/ effacé) sert de point d'appui pour la production d'énergie accentuelle de la syllabe même (allongement/ diphtongaison). Même chose pour « Mes blues passent pu dans'porte » d'Offenbach : le *dans* sert de point d'appui pour la syllabe allongée *porte*.

Certes, le désir est grand de coller des « lignes de mots sur des lignes de musique » (la formule est de Lucien Francœur), mais le déroulement mélodique nous paraît construit par sons, c'est-à-dire par cris, comme des éclats de verre se brisant. L'élocution de Francœur, par exemple, va au devant de la musique. Sa voix, ne se fondant pas aux instruments, ne se laisse pas porter par la ligne mélodique. À l'inverse, avec Harmonium, les musiciens placent l'auditeur, au moyen de longs développements musicaux, dans un présent musical qui impose une complexité mouvante bien contemporaine et simultanée du geste de l'énonciation musicale. Harmonium n'est pas le seul groupe québécois à s'être comporté d'abord comme des musiciens. C'est en cela que leur comportement se différencie de la démarche des premiers chansonniers québécois. Toutefois, leur conception du rythme s'inscrit dans le prolongement de la structure poétique des œuvres chansonnères. En effet, note Robert Giroux,

9 « Bossa-Mota », 1974.

les marques formelles de la chanson « Comme un fou », par exemple, relatives à des structures répétitives qui sont celles de la versification traditionnelle, correspondent à des contraintes proprement linguistiques.

La musique moderne brise le rapport conventionnel en provoquant une nouvelle interaction du texte poétique et de sa mise en musique. C'est ainsi que le rock renonce en quelque sorte à la signification issue du texte, procédant plutôt de l'éclatement de son matériau phonique. En ce sens, le langage verbal est défait. L'opposition verbe/ son n'a plus, à tout le moins, le même impact. Au Québec, on ne peut nier que la musicalité américaine ou anglaise a imposé à long terme quelques traits phoniques au développement de notre phrase parlée ou chantée. L'oralité y transparaît. Le discours de l'écriture se ré-oralise, concentrant, à la manière de Raoul Duguay (période de l'Infonie), l'énergie d'une civilisation dans l'œuvre de la voix vive.

Par ailleurs, les emprunts au blues et au jazz ont souvent modifié la manière de couper les mots ou d'accentuer les syllabes. La répartition des temps forts et des temps faibles en a été bouleversée. De tels changements sont dus à un nouvel esprit musical moderne né d'une sensibilité rock et de sa dynamique, plutôt qu'aux impératifs de la prosodie. Construction d'un texte et mise en forme d'une mélodie changent : le nouveau codage illustre davantage la constitution physique du son et son effet sur l'organisme.

La musique rock d'Aut'Chose, d'Octobre ou d'Offenbach met en évidence l'instinct rebelle grâce à leurs chansons courtes,

aux sonorités intempestives, aux accords frappés, sur un rythme surexcitant, intensément urbain. Certes, l'époque s'y prête. Le rythme commence avec le corps.

En favorisant la recherche de synthèses musicales, les groupes québécois ont démontré une maturité créatrice qui a reflété d'emblée une double évolution : celle de la chanson québécoise certes mais aussi celle de toute une société. La pratique artistique, globalement et à sa manière, a aidé la langue. On sait comment celle-ci n'a pas toujours eu le soutien nécessaire à son affirmation « nord-américaine ». La chanson, parmi d'autres moyens (poésie, roman, théâtre, cinéma) a redonné à la langue d'ici sa concrétude, c'est-à-dire ses espaces rythmiques réels. Ce faisant, le Québec a suivi le reste du monde et, peut-être, par son aspect linguistique, l'a-t-il devancé. Nos chanteurs n'ont-ils pas été les premiers de toute la francophonie à faire du rock avec des paroles françaises ?

La voix du corps

Dans un pays de « langue belle », il n'a pas été facile de parler la « langue de chez nous » pour reprendre les termes d'Yves Duteil. Pour les interprètes féminines, le problème se dédoublait puisque dans les années 60, sauf exception, une langue (leur) était attribuée. À cette époque, on pouvait presque affirmer qu'à une interprète correspondait une variété linguistique. Ce que Plamondon, à sa façon, reconnaît :

Les chansons que j'ai faites pour Monique Leyrac sont écrites en « beau français ». Pour Renée Claude, c'est un français plus libre, plus swing, un français parlé mais on

ESPACE ET RYTHME DU CHANTÉ AU QUÉBEC

voit mal Renée Claude parler joul. [...] Diane Dufresne vient de l'est de Montréal et je fais parler les personnages qu'elle peut être (*la Presse*, p. 4).

Absentes du langage créateur, réservé aux hommes, les chanteuses étaient absentes de la création tout court, confinées à leur rôle d'interprète du langage des autres. Il est intéressant de noter que l'acte créateur donne accès à toutes les dimensions de la langue et, qu'à cet égard, les interprètes féminines devaient, pour elles-mêmes, reconstituer cet acte. On pense ici à Diane Dufresne et à Pauline Julien qui le confessent :

À l'époque des cabarets, je chantais, en surveillant ma diction, « La solitude » de Barbara, « La scène » d'Anne Sylvestre. [...] Pendant des années, j'ai même travaillé à faire disparaître les vibrations que j'ai dans la voix. Je les ai retrouvées ou plutôt, je ne les freine plus maintenant (citée par Puize, p. 10).

Petit à petit, Julien qui fait carrière en France, interprétant entre autres du Raymond Lévesque, reconquiert un accent qu'elle avait eu jusque-là. À ce titre, son interprétation de « Bozo les culottes », écrit par Raymond Lévesque a valeur emblématique : « De peur qu'en aurait d'autres comme toué qu'aurait le goût de r'commencer ».

Ce « toué-là », elle se sent incapable de le dire, toute baignée qu'elle est du toi parisien. [...] et, Pauline, pendant deux ans, va donc chanter « d'autres comme toi » au mépris de la rime. Et puis un soir, comme ça, le « toué » est sorti, presque à son insu. Un détail, bien sûr, mais significatif d'une certaine forme de redécouverte de sa propre spécificité (Calvet, p. 13).

Démasquer son identité française, était-ce plus difficile pour une interprète québécoise ? Louise Forestier — du Charlebois pâlement féminisé, disait-on — fut la première fille à chanter en joul, ce joul si excessif associé au langage de l'*Osstidcho*. Elle et Diane Dufresne demeurent les interprètes les plus audacieuses de cette époque contre-culturelle. Tentant de naturaliser leurs accents, leurs cris ont changé le rapport à l'oralité ; nouveau rapport dont ont bénéficié les chanteuses qui ont suivi¹⁰. Or, les chanteuses modernes se donnent non plus à travers le code de la chanson poétique, mais à travers celui du rock'n'roll et cela dans une langue organique qui, comme Dufresne, a apprivoisé la culture populaire de son temps.

J'avais des *shakes* dans l'corps
Avec ton coq en six et ta guitare chromée
Quand j'entendais *Hound-Dog*
Dans l'juke-box du snack-bar
Où j'vendais des hot-dogs

« Chanson pour Elvis » (1975),
Luc Plamondon/ François Cousineau

Le son. La voix. Le corps. Chez les femmes, le fond sonore, à la *Moody Blues*, c'est les vocalises par où passe l'électricité de leur voix. C'est presque un cliché. Mais cette voix, c'est aussi une relation, affirme Diane Dufresne : « Ma voix, c'est un fait intermédiaire entre moi et le public ; c'est avec ma voix que je montre aux gens où j'en suis rendue » (Dufresne, p. 35).

10 C'est maintenant un phénomène linguistique normalisé ; l'accent montréalais est indissociable de la chanteuse Marjo dont Jean Beaunoyer dit : « qu'elle est la seule interprète qui chante avec l'authentique accent québécois ».

Trouver son langage et son autonomie en Amérique. Être femme et artiste dans sa propre langue. Privilège du créateur ou concession du parolier ? Le langage de Monique Leyrac, celui de Renée Claude, celui de Diane Dufresne, est-ce le leur ou celui, exclusif, de Luc Plamondon ? Je cherche, avoue-t-il, un son personnalisé en fonction de la personnalité de l'interprète. Ainsi, sur un même sujet, il y aura deux écritures distinctes. Pour Renée Claude, il écrit :

J'ai vu des femmes par milliers qui ouvraient leurs fenêtres
J'ai vu leurs vies suspendues à une corde à linge
J'sais pas c'que j'ai aujourd'hui...

J'ai dit bonjour à la vie
J'aurais envie aujourd'hui
De faire l'amour avec tout l'monde

« C'est pas un jour comme les autres » (1972),
Luc Plamondon/ L. Aronson

Tandis que pour Diane Dufresne, il pousse l'effraction un peu plus loin :

Qu'est-ce qui m'arrive ?
Qu'est-ce qui s'passe à matin
J'étais sortie
Just' pour ach'ter du pain
[...]

Tout l'monde est beau
Les hommes me r'gardent les seins
J'ai soif, j'ai chaud
J'sens que j'vas r'voler loin

« J'me sens ben » (1973),
Luc Plamondon/ François Cousineau

L'écriture de la chanson au féminin a requis un nouveau rapport au corps dans une continuité au langage. Faire du rock au féminin a exigé une renonciation au texte littéraire

défini selon la loi masculine du spectacle. Car, on ne peut l'ignorer, les techniques de la voix et du corps sont sociales. Sous-tendent-elles une transformation réelle des pratiques artistiques d'abord, sociales ensuite ?

La découverte de la voix du corps, de l'oralité, écrit Meschonnic, se met dans la pulsion. Tout un féminisme s'y est pris. Pris dans le dualisme classique du rationnel et de l'irrationnel devenu paradigme du masculin-féminin, alors qu'il se croyait libéré/libérateur (Henri Meschonnic, 1982, p. 9).

Affirmer sa féminité, celle définie par les hommes, c'est l'utiliser à des fins féministes. Nul besoin du jargon militant. Affirmation piégée exigeant le détournement et la défense de tout ce que les hommes refusent généralement aux femmes : agressivité, ironie, déduction, domination, etc. « Avec ses trépignements à la Rod Stewart, Marjo chasse impitoyablement les mythes féminins de la grâce et de la fragilité », écrit Mireille Simard (*Le Devoir*, p. 24). Il est devenu évident que de plus en plus de femmes chantent en leur propre nom. À l'occasion plus intellectuelles, Louise Portal ici ou Yoko Ono ailleurs, elles se situent à l'opposé de la « poupée qui se déhanche ». La question demeure : comment le rock peut-il permettre une « défense et illustration », pleine et entière, de la femme dans un milieu aussi masculin que le rock ? Féminisation et électrification seraient-ils des termes qui s'excluent d'emblée ? Car les chanteuses rock se débattent, tout compte fait, dans une forme d'expression de nature « machiste » dans laquelle s'agitent une certaine violence et un certain comportement artistique.

Et s'il n'a pas manqué sur les scènes de la rock-music, de chanteuses sensibles et passionnées, de personnalités féminines

ESPACE ET RYTHME DU CHANTÉ AU QUÉBEC

fascinantes, de femmes-auteurs et compositeurs, il en est peu qui aient totalement assumé leur carrière, affirmant leur indépendance, dans la vie comme dans la musique (Alessandrini, p. 90).

Toutefois avec les années 70, les femmes deviennent de plus en plus actives dans un domaine où, traditionnellement, on les confiait à la passivité et au voyeurisme. Ainsi, le rock n'est plus une forme d'expression exclusivement masculine. Le phénomène est universel :

Mais aussi, à travers toutes les manières différentes, voire contradictoires, dont le rock au féminin s'exprime, une chose est certaine : il n'y a pas un rock des femmes opposé au rock des hommes ; il n'existe pas une musique spécifiquement féminine ! Et si leur entrée massive dans le monde du rock est passée par une prise de conscience agressive, des proclamations ardentes, violentes ou ironiques, il semble qu'elles aient désormais le droit à la parole, au même titre que les mâles rockers, dans une musique qui est l'expression vivante de la réalité d'aujourd'hui (*Ibid*, p. 207).

En effet, jusque-là, les femmes musiciennes n'arrivaient pas à briser certains préjugés socio-historiques. L'utilisation de certains instruments, la batterie par exemple, reste tabou. « Dresser l'inventaire des chansons anti-féministes, affirme Susan Hiwatt, reviendrait à faire un historique complet du rock » (*Ibid*, p. 47). Apprivoiser les sonorités électriques, au Québec ou ailleurs, les utiliser, les maîtriser, ce fut longtemps le domaine privilégié des hommes, c'est-à-dire de la masculinité et de la virilité. Dans ce contexte, peu de femmes sont devenues musiciennes. Ce n'est pas une question de compétition, bien que celle-ci ne soit jamais absente, mais l'on se demandait ce qu'elles avaient à offrir en contrepartie à la musique « masculine ». La réponse de *Wondeur Brass*, un groupe exclusivement

composé de musiciennes qui a emprunté son nom à une marque réputée de soutien-gorge, fut fracassante. Leur sexe n'avait rien à voir avec leur musique. Entre le *new wave* et le jazz, elles ont marié leur rythme de femmes aux dissonances sonores qui rappellent celles de Nina Hagen, Carla Bley ou Laurie Anderson.

La présence des femmes dans la musique moderne relève d'une prise de conscience d'un ensemble de potentialités qui ont d'abord provoqué un déséquilibre par une utilisation autre que la voix poétique. Cet espace du chanté, dans le théâtre des femmes, par exemple, est davantage inscrit dans ce qu'il convient d'appeler des créations collectives et l'on mesure bien à quelles règles cet espace doit se soumettre. Les textes, formellement, s'apparentent certes au théâtre, cela sans perdre leur identité de chanson. Ces femmes ont développé, par la chanson, une présence orale qui les rapproche du chant populaire : le bouche à oreille. C'est une forme qui se rapproche d'une communication immédiate qui exige voix et sonorité, dont la structure, dans les chansons, peut s'approcher par la musique.

La représentation scénique des chanteuses de rock, par exemple, exige une double distanciation : pour la chanteuse elle-même qui doit contrôler l'envoi de ses signes sonores ou corporels ; pour le symbole qu'elle représente par un comportement qui est à la limite de l'interdit collectif. La chanteuse rock vit et chante ce qu'elle vit ; elle affirme sa propre vie. Or, cette « pulsion d'écriture » dont parlait plus haut Meschonnic se lie quelque part à la révolte contre la loi au masculin dans le milieu du spectacle, mais

elle fait corps avec une symbolisation socio-historique caractéristique du groupe artistique au féminin. Dans la chanson, elles questionnent les rapports entre la forme et le contenu ; questionnant pour l'essentiel le lien entre le corps et l'oralité. Ce qui n'a pas été sans conséquence pour l'exploitation de la langue française au Québec.

Conclusion

Dans la reconnaissance de notre langue, les phénomènes linguistiques ne peuvent plus être réduits à des catégories phonétiques puisque, justement, ils dépassent le niveau premier de la communication. Les nouvelles manifestations de la langue, sans distinction de sexe, nous font mieux saisir son expressivité, c'est-à-dire ses rythmes profonds qui, on l'a vu, passent par la mémoire, mais aussi par la voix et le corps « au présent ». C'est par un effet de voix particulier que beaucoup de chansons ont trouvé leur « personnalité sonore ».

L'expression humaine, en tant que performance, est une condition nécessaire à une pleine actualisation vocale et gestuelle du texte chanté. Zumthor parle des chansonniers comme des seuls « poètes oraux » de la civilisation des modèles littéraires. Cette poésie orale ne change pas de nature : « De nos jours, précise-t-il, et depuis longtemps, il est vrai, la chanson s'écrit. Peu importe : la visée du discours reste néanmoins la seule corporéité de la voix » (Zumthor, p. 144). Cette corporéité a révélé une pratique vocale qui, chez Gilles Vigneault ou, plus tard,

Gerry Boulet, Pauline Julien ou Marjo, correspondait à une rare authenticité.

Dans chaque pays, c'est l'uniformisation de la langue qui étouffe les variantes dialectales, pour ne pas dire musicales. La bataille du joul, à sa manière, fut une sorte de manifeste, une sorte de « Défense et illustration de la langue québécoise », pour reprendre le titre d'un texte de la poète Michèle Lalonde. Dans la chanson, le joul a sauvé la capacité d'accentuation de notre langue et, par le fait même, cette propriété naturelle de la langue : le rythme.

Voilà comment la chanson québécoise est née à un moment historique donné : une forme lyrique de discours a trouvé sa fonction sociale. Le public est visé comme sujet québécois. La chanson s'institue en lieu de convergence culturelle. Celle-ci, si on parle de langage, a privilégié d'abord les fonctions poétiques puis conatives, qui visent à faire pression sur l'auditoire. L'idéologie du chansonnier, s'il en est, s'est située à ce point de rencontre, l'une basculant au profit de l'autre. C'est ainsi que le concept d'une chanson québécoise a constitué l'exercice d'une fonction critique de la culture, et cela à une période précise de l'histoire du Québec.

Accéder à la conscience de sa situation n'a d'autre espace que celui de son affirmation. Cet exercice est devenu la condition d'une pratique culturelle, scénique ou théâtrale qui passe par des paroles et une musique toujours reconsidérées. Les étapes historiques dans lesquelles les chansons s'inscrivent délimitent les conceptions esthétiques qui ont

ESPACE ET RYTHME DU CHANTÉ AU QUÉBEC

court mais chacune affirme une rupture avec celle qui précède.

Depuis la période des « Boîtes à chanson », la chanson québécoise fait du rock en français ; celle-ci est donnée comme la totalité de la production chansonnière. Les

conditions de son évolution sont inscrites dans son environnement nord-américain qui l'a fait accéder à sa modernité. À chaque fois s'est imposée une pratique langagière, musicale ou scénique qui a fait accéder la chanson québécoise à son état présent.

Références

- ALESSANDRINI, Marjorie, *le Rock au féminin*, Paris, Albin Michel/ Rock & Folk, p. 90, 1984.
- BARDIN, Desdémone, *Culture du rythme, culture du verbe*, Paris VIII, thèse de doctorat, 3^e cycle, Département Pays anglophones, 1982.
- BEAUNOYER, Jean, *la Presse*, 8 décembre 1986, p. B-5.
- CALVET, Louis-Jean, *Pauline Julien*, Paris, Seghers, (Chansons d'aujourd'hui), 1974, p. 13.
- DUFRESNE, Diane, *le Devoir*, 20 mai, 1978, p. 35.
- GIROUX, Robert, « Des textes qui chantent » dans *Urgences*, Rimouski, n° 26, p. 56-63.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil (Points), 1982.
- KEABLE, Jacques, « Une voix comme un vent long et doux, c'est Monique Leyrac » *la Presse*, 30 octobre 1965, p. 6.
- LALONDE, Michèle, *Défense et illustration de la langue québécoise*, Paris, Seghers/ Laffont (Change), 1979.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri, « Qu'entendez-vous par oralité ? » dans *Langue française*, n° 56, décembre, 1982, p. 9.
- PLAMONDON, Luc, *le Devoir*, 19 mai, 1973, p. 17.
- PLAMONDON, Luc, *la Presse* (Perspectives), vol. 5. n° 20, 1^{er} mai, 1982, p. 4.
- PUIZE, Simone, « la Nouvelle Diane Dufresne et l'homme de sa vie : François Cousineau », *la Presse*, Perspectives, 3 février, 1973, p. 10.
- SANTERRE, Laurent, cité par Desdémone Bardin, dans *Culture du rythme, culture du verbe*, Université de Paris VII, Département de recherches linguistiques, Doctorat, 1982, p. 47.
- SIMARD, Mireille, *le Devoir*, 9 avril, 1983, p. 24.
- TREMBLAY, Gisèle, « les Muses de Luc Plamondon » dans *le Devoir*, 19 mai, 1973, p. 17.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil (Poétique), 1983, p. 144.