

Gilles Vigneault, mélodiste, danseur et acteur : du folklore au métissage moderne dans la chanson populaire

Luc Bellemare
(Université Laval)

Avec plus de 50 ans de carrière publique, le chansonnier et poète Gilles Vigneault a depuis fort longtemps — et malgré lui — été érigé en monument national du Québec. Il n'est donc nullement surprenant qu'on lui ait récemment consacré deux nouvelles biographies (Legras 2008, Sauvage 2008), qui s'ajoutent à celles déjà existantes ainsi qu'aux innombrables articles de presse, entrevues, dossiers spéciaux et autres études universitaires sur son œuvre réalisées à ce jour. À première vue, donc, l'état des lieux porte à croire que tout a été dit sur l'artiste. Même au sujet de la musique d'accompagnement de Vigneault — incontestablement moins commentée que sa poésie et ses thèmes littéraires —, d'aucuns peuvent s'appuyer sur la thèse de Gaston Rochon (1992), le célèbre pianiste accompagnateur des décennies 1960 et 1970, et sur deux autres études (Berman 1994, Lambert 2006). Devant cette somme de documentation, l'historien musicologue que je suis demeure un temps perplexe en se demandant où se situe au juste son apport à la compréhension des compositions du chansonnier. Mais voilà, une première piste de réflexion survient de façon inattendue.

À l'automne de 2008, lorsque j'ai eu l'occasion de voir Vigneault en spectacle pour la toute première fois de ma vie, j'ai été surpris par ce que je percevais alors comme une forme de décalage entre les versions des chansons sur disque et l'exécution sur scène. En effet, tout en chantant ses mots, Vigneault improvise librement des vers, raconte des histoires et, à 80 ans (!), s'adonne même à quelques pas de gigue. Plus encore, j'étais étonné de constater que le chansonnier interprète ses textes avec la grandeur d'âme d'un acteur de théâtre classique. Suite au spectacle, mes idées se sont précisées.

J'ai eu tôt fait de me rendre compte que cette polyvalence du chansonnier est reconnue depuis fort longtemps, mais que la place accordée à l'étude de sa poésie occulte le plus fréquemment les autres cordes à l'arc : conte, musique, danse, théâtre. Or, dans une entrevue assez récente où on lui demandait ce qu'il souhaiterait laisser en héritage dans un musée pour le représenter, Vigneault confiait : « Je donnerais peut-être une machine à écrire, peut-être un costume de scène, peut-être mes vieux souliers de scène avec lesquels j'ai dansé. » (Soucy 2004 : 368). Autrement dit, l'artiste voit les ramifications de son œuvre comme autant de compléments et il ne peut être vraiment lui-même qu'en intégrant toutes les facettes de son travail créateur. Dans le même ordre d'idées, un débat sur la place du folklore dans l'œuvre aux débuts de la carrière de Vigneault a attiré mon attention. À titre d'exemple, le biographe Lucien Rioux rapportait les propos quelque peu

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

acerbes d'un Jean-Guy Pilon : « Gilles Vigneault, disait-il avec mépris, il fait du faux folklore, de la *chanson d'habitant*. » (1973 : 11)¹.

En établissant un lien entre les deux citations précédentes, j'ai posé l'hypothèse que le « faux folklore » de Vigneault serait en fait le point de départ d'un geste créateur original du chansonnier, qui allie volontiers le chant, les rythmes de danse et le jeu dramatique. Je propose donc dans cet article une relecture du style des chansons de Vigneault à partir d'un folklore à trois dimensions : les mélodies de tradition orale aux origines françaises (« Alouette », « Envoyons d'avant, nos gens ! »), la musique de danse des violoneux irlandais et écossais (reels, gigue) ainsi que les contes et légendes traditionnels (*Jos Montferrand*, *La Corriveau*). Tour à tour, je discuterai du Vigneault mélodiste, des rythmes de danse dans l'œuvre et du jeu entre le conteur et l'acteur de théâtre. Je chercherai ainsi à démontrer en quoi les avatars du folklore dans les chansons s'amalgament à des sources extérieures afin d'engendrer ce que j'appellerai un métissage moderne dans la chanson populaire au Québec.

Vigneault et le chant

Plusieurs sources rapportent que l'enfance de Vigneault à Natashquan a été bercée par le folklore chanté depuis la Nouvelle-France, le chant grégorien entendu à l'église et les chansons country-western, en ondes à la radio². Dans leurs travaux, Gaston Rochon (1992 : 9) et André Lambert (2006 : 7) soutiennent quant à eux que le chansonnier est marqué par six influences : le folklore, la chanson française, la musique religieuse, la musique classique, le jazz et la musique pop-rock. Au final, ce serait les traces du folklore et de la chanson française qui sont les plus prégnantes dans l'œuvre.

Mais qu'en est-il plus concrètement de la présence du folklore dans le chant de Vigneault ? On songe d'abord aux titres où le chansonnier reprend tel quel un air de folklore connu³ ou à ceux qui font allusion à un personnage populaire de contes et légendes⁴. Comme on le voit, le total obtenu de la sorte se limite à quelques rares cas. Gaston Rochon (1992 : 11-12) mentionne la technique de *call and response*, typique des chansons à répondre⁵. On pense aussi spontanément aux modes musicaux anciens, qui donnent une couleur médiévale à la ligne mélodique de certains titres (entre autres, « Le Doux chagrin »). Ces deux derniers exemples portent à croire qu'un examen plus attentif des mélodies du chansonnier permettrait de découvrir des manifestations du folklore à des endroits inattendus.

¹ C'est Lucien Rioux qui souligne.

² Voir notamment Legras (2008 : 87) et Sauvage (2008 : 115).

³ En plus de la chanson de tradition orale « I Went to the Market » (1976), dont Vigneault transforme quelque peu les paroles, la chanson « Zidor le prospecteur » (1963) cite « La Destinée, la rose au bois », « La Marche du président » (1969), composée pour Robert Charlebois, cite « V'la l'bon vent (Derrière chez nous, y a un étang) », la chanson « La Tite-toune » (1971) cite « Envoyons d'avant, nos gens ! » et la chanson « Beau voyageur » (1974) cite « Do do, l'enfant do ».

⁴ Outre « Jos Montferrand » (1960) et « La Corriveau » (1966) — inédite sur disque, mais publiée en partition piano-voix dans Rochon (1992 : 186-187) —, on ne recense pas d'autres exemples.

⁵ Par exemple, dans les chansons « Si les bateaux », « Pendant que », « Le doux chagrin » et « Gens du pays ».

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

En m'appuyant sur les *Poétiques de la chanson traditionnelle française* de Conrad Laforte (1993), j'ai cherché à voir en quoi les formes des airs de tradition orale hérités de la France médiévale orientent la composition des mélodies originales de Vigneault, mais sans que le sujet des vers littéraires ou la musique n'aient nécessairement de coloration lexicale ou de sonorité traditionnelle. Dans son étude, Laforte identifie six catégories de mélodies folkloriques : les chansons en laisse (englobant les chansons à répondre)⁶, les chansons strophiques⁷, les chansons en forme de dialogue⁸, les chansons énumératives⁹, les chansons brèves¹⁰ et les chansons de timbre¹¹. Établissons d'emblée que l'on trouve chez Vigneault assez peu d'occurrences de chansons brèves — hormis « La Plus courte chanson » et « Les Neufs couplets » — ou de chansons en forme de dialogue — exception faite de « Les beaux métiers » et « Madame la souris ». La thèse de Diane Soucy (2004 : 381-388) identifie par ailleurs des reliquats de laisse médiévale dans seulement quatre titres de Vigneault¹², auxquels j'ajouterais « Tout le monde est malheureux ». Les exemples les plus nombreux sont de loin ceux de chansons strophiques. Elles sont fréquentes dès les débuts de la carrière publique de Vigneault¹³. Sachant que l'artiste a longuement peaufiné sa maîtrise des vers poétiques en lisant Verlaine, Rimbaud, Supervielle et plusieurs autres, il n'est nullement étonnant que toutes ces chansons n'aient tout simplement pas de refrain. On trouve également pour la même période un nombre appréciable de chansons énumératives¹⁴.

Le dernier cas, celui des chansons de timbre, est peut-être le plus particulier. En entrevue, Vigneault a déjà souligné plus d'une fois qu'étant enfant, il lui arrivait de remplacer les paroles qui ne convenaient pas dans les chansons qu'il apprenait de différentes sources¹⁵. En 1948, pendant ses années au Séminaire de Rimouski, il sera aussi marqué par une prestation de Félix Leclerc. Vigneault rapporte d'ailleurs de façon anecdotique qu'en demandant au chanteur guitariste un autographe — pour la première et la dernière fois de sa vie —, il s'est retrouvé avec un papier griffé de la citation « Fais ce que veux » de Rabelais¹⁶.

⁶ La chanson en laisse est celle dans laquelle un (ou deux) vers à la fin de chaque couplet est (sont) repris au début du suivant. Voir entre autres « À la claire fontaine ».

⁷ Dans la chanson strophique, le texte reprend d'un couplet à l'autre le même air mélodique, et ce, sans jamais qu'un refrain ne s'intercale. C'est notamment le cas dans « Au clair de la lune » et « Le Petit mousse ».

⁸ La chanson en forme de dialogue se caractérise par des échanges entre deux personnages. Dans la tradition orale, on peut évoquer « Il pleut, il pleut bergère ».

⁹ La chanson énumérative porte en son texte une liste d'éléments nommés. Deux exemples de ce type sont « Alouette » et « Savez-vous planter des choux ».

¹⁰ Comme son nom l'indique, la chanson brève se limite à quelques vers. On pense par exemple à la chanson « Do do, l'enfant do » ou à « Pomme de reinette et pomme d'api ».

¹¹ La chanson de timbre est un air mélodique traditionnel déjà existant sur lequel on greffe de nouvelles paroles. Un exemple connu est celui de la chanson « Vive la Canadienne », dont le texte a vraisemblablement été écrit sur l'air mélodique de « Par derrière chez mon père ».

¹² Ce sont « Le Doux chagrin » (1965), « Gros-Pierre » (1973), « Au jardin de mon père » (1996) et « Les Arpillés » (1996).

¹³ Par exemple, « Jean du Sud » (1962), « J'ai pour toi un lac » (1962), « Quand vous mourrez de nos amours » (1962), « Petite gloire, pauvre fortune » (1962), « Pendant que » (1963), « Doux » (1966), « Ce que je dis » (1967), « Berlu » (1968), « Ah ! Que l'hiver » (1968).

¹⁴ Par exemple, « Jos Monferrand » (1962), « Jos Hébert » (1962), « Jack Monoloy » (1962), « Tit-Paul la pitoune » (1962), « Zidor le prospecteur » (1963), « Fer et titane » (1965), « J'ai un pays » (1967), « Berlu » (1968).

¹⁵ Voir notamment Dubé, Rousselle, et Vandendorpe (1980 : 37) ainsi que Sauvage (2008 : 115).

¹⁶ Sermonette (1991 : 13), Legras et al. (1996 : 141), Barbry (1999 : 59) et Lacoursière (2000 : 66).

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

J'ai analysé ailleurs l'exemple de la très méconnue chanson « Les Rogations » (1961) de Félix Leclerc, un morceau politiquement engagé auquel Vigneault, Ferland et Leyrac ont prêté leur voix (Bellemare 2008b : 30-31). Bien que ce titre ne soit paru qu'en 1978, avec l'album *Mon fils*, les sources retrouvées confirment qu'il avait déjà été enregistré en 1961¹⁷. Dans cette chanson, Leclerc récupère la mélodie des Litanies des Saints de la procession des Rogations dans la liturgie catholique comme un timbre folklorique afin de critiquer sévèrement l'exploitation des ressources naturelles du Québec au profit d'intérêts étrangers. En 1961, au moment où il participe à l'exécution, Vigneault est un jeune chansonnier qui se produit dans les boîtes de Québec, mais qui n'a encore aucun album à son actif. Sachant à quel point Vigneault affectionne le chant grégorien, il est parfaitement plausible que cette expérience avec Leclerc l'ait inspiré à faire de même dans ses propres compositions. Dans le film documentaire *Le Voyageur sédentaire* (Brochu 2003), il confie d'ailleurs avoir appris à l'église un *Salve Regina*, un *Hymne à Saint-Joseph*, la liturgie des psaumes et des vêpres. Il compare aussi sa chanson « Pendant que » au répertoire grégorien et affirme que plusieurs autres de ses compositions ont subi la même influence. Un travail de comparaison du style psalmodique des couplets célèbres du chansonnier avec les mélodies grégoriennes répertoriées dans une édition du *Paroissien romain* d'avant Vatican II reste donc à faire¹⁸.

Jusque dans le rythme de sa propre poésie, il est clair que Vigneault a longuement médité la psalmodie grégorienne et les propos d'un Verlaine — « De la musique avant toute chose » —, un poète qui affectionnait les vers à cinq ou à sept pieds. Le chansonnier a apparemment trouvé l'essence de son propre style d'énonciation dans le pouvoir rythmique de ce qu'il nomme les monosyllabes :

Je me suis d'abord demandé, précise-t-il, s'il existait suffisamment de monosyllabes pour écrire une chanson [...] Dès qu'on dépasse trois syllabes, on est dans l'abstrait. J'ai repéré 1737 mots monosyllabiques utilisables. Suffisamment pour écrire ce qu'on a à dire. J'imagine qu'il en est de même dans toutes les langues, parce que ça se réfère à l'origine, à la source du langage. Écrivant un conte, je le fais comme tout le monde, mais ça donne à la chanson une rythmique et la rend plus facile à retenir. (Legras 2008 : 85-86)

Cette idée a suivi son cours jusqu'à la publication, il y a une douzaine d'années seulement, d'un dictionnaire des petits mots de la langue française, dont l'avant-propos est signé par Vigneault (Danis 1998).

Hormis le répertoire d'inspiration grégorienne, un exemple évident de timbre folklorique chez Vigneault intervient dans la chanson « Jean Bourgeois », qui

¹⁷ Voir notamment l'entrevue que Leclerc accorde dans *La Presse* du 30 décembre 1978. On en trouve aussi une version tirée des archives de Radio-Canada sur le coffret de 10 CD *Heureux qui comme Félix*, lancé en 2000.

¹⁸ Sans avoir de certitude quant à la place du grégorien dans les mélodies de Vigneault, je pose l'hypothèse de commencer par étudier en relation avec le *Paroissien romain* les couplets des chansons « Jos Montferrand » (1962) « Si les bateaux » (1962), « Jack Monoloy » (1962), « Tam Di Delam » (1963), « Pendant que » (1963), « Du milieu du pont » (1963), « Mon pays » (1965), « Autant le temps » (1965), « Jean Bourgeois » (1967), « Le temps qu'il fait sur mon pays » (1971), « Un enfant » (1971), « Gros-Pierre » (1973), « Je chante pour » (1973) et « Au fond de nous » (1982).

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

reprend avec de nouvelles paroles l'air d'« Un Canadien errant » (1842) d'Antoine Gérin-Lajoie. Dans sa version, Vigneault chante l'ennui de Jean Bourgeois, un homme qui a troqué son petit patelin d'origine et ses filets de pêche pour de l'argent, une auto et une vie moderne.

Vigneault et la danse

En 2005, Vigneault réalisait un vieux rêve en lançait un disque de 15 reels originaux et une valse. Ce goût pour les rythmes de violoneux, il l'a puisé directement dans les reels des veillées de danse de sa jeunesse, sur la Côte-Nord¹⁹. Dans le documentaire *Une enfance à Natashquan* (Moreau 1993), le chansonnier évoque d'ailleurs les soirées chez Paul Vigneault, lorsqu'il avait 7 ans — donc, vers le milieu des années 1930. La longue description de personnages dans le texte-fleuve de « La danse à Saint-Dilon » n'est d'ailleurs ni plus ni moins qu'une photo instantanée de cette époque, du point de vue du *calleur* des danses. Sans nul doute, ces divertissements animés d'antan ont laissé une empreinte durable sur le style du futur chansonnier.

En entrevue, Vigneault décrit un peu plus précisément les danses traditionnelles pratiquées sur la Côte-Nord :

Ce sont des gens qui aiment beaucoup danser, des danses folkloriques, les “sets carrés” (la petite plongeuse, la grande plongeuse, le corbeau dans la cage). Et on y trouve beaucoup de gigueurs et de violoneux. [...] Il y avait une sorte de danse, qui s'appelait le spandy, qui était une danse d'origine écossaise bien sûr, et le brandy aussi. Le spandy c'était une sorte de danse assez compliquée à faire, tous les danseurs devaient savoir gigner pour la danser. Ça supposait que l'on ne pouvait danser ledit spandy qu'avec un minimum de huit bons gigueurs. (Barbry 1999 : 22)

Il demeure difficile de juger des talents de danseur de gigue de Vigneault comme tel, car les documents audiovisuels où on le voit chanter et danser sur scène tardent à être réédités et commercialisés en DVD²⁰. Les brefs extraits que l'on peu trouver nous laissent toutefois penser que l'artiste a appris quelques pas en imitant les amateurs de Natashquan, sans approfondir sa connaissance des danses

¹⁹ Le reel est par définition une danse plutôt rapide, en doubles croches, exécutée au violon ou à l'accordéon à l'intérieur d'une métrique à 2/4, et composée de deux parties alternées de huit mesures chacune (par exemple, *Le Reel Sainte-Anne*, *Le Reel du pendu*, etc.). Comme il est coutume dans la tradition orale, la ligne principale de violon subsiste en moult variantes, mais la forme (nombre de mesures), la métrique et le tempo définissent le genre tout en garantissant aux danseurs de ne pas perdre pied pendant l'exécution des pas de gigue ! Chez Vigneault, les chansons « Jos Montferrand », « La Danse à Saint-Dilon » et « Tout le monde est malheureux » sont des exemples de titres qui subissent l'influence directe du reel.

²⁰ Un coffret DVD des prestations sur scène de Vigneault a été annoncé dans l'une des biographies publiées en 2008, mais n'a toujours pas été lancé sur le marché au moment d'écrire ces lignes. On trouve bien la trace de documents audiovisuels tels que le film *Ce soir-là, Gilles Vigneault*, un récital du chansonnier à la Comédie canadienne à la fin des années 1960, réalisé par Arthur Lamothe en collaboration avec l'Office national du film. Or, tous ces films sont aujourd'hui très difficiles à retrouver. Par ailleurs, les brefs extraits de spectacles contenus sur d'autres sources (Howe 1973, Moreau 1993, Brochu 2003, Vigneault [2010]) sont trop limités pour juger. À bon entendeur, salut !

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

traditionnelles canadiennes-françaises²¹. Nous savons d'autre part grâce à Gaston Rochon que même s'il l'a longtemps souhaité, Vigneault n'a jamais étudié la musique, par crainte de briser la spontanéité de son inspiration. Par souci d'accommodement, Rochon a parfois accepté de laisser passer des irrégularités musicales, comme l'atypique reel à 11 mesures « Tout le monde est malheureux » (1992 : 75-76), ou la chanson « C'est le temps », dont le couplet est composé en métrique 5/4 (1992 : 35). Afin de mieux saisir de quelle façon différents rythmes de danse s'imprègnent dans les chansons de Vigneault, les paragraphes qui suivent proposent une forme de survol chronologique des genres qui ont touché le Québec au fil de son histoire²².

Passons rapidement sur la période de la Nouvelle-France, essentiellement marquée pour la musique populaire par les mélodies de tradition orale, dont il a déjà été question plus haut. Au XVIII^e siècle quelques bals chez Élisabeth Bégon (1696-1755) ou l'Intendant François Bigot (1703-1778) sont documentés. On y danse volontiers le menuet et la gavotte, comme on le faisait jadis à la cour de Louis XIV, à Versailles. Avec l'immigration irlandaise et écossaise qui suit la Conquête, les reels de violoneux et la gigue dansée pénètrent au Québec. À la fin du XVIII^e siècle, la mode est aux contredanses, ou *country dances*, des danses de groupe dans lesquelles les figures successives permettent aux exécutants — hommes et femmes en nombre égal — des changements de position et de ligne. Les quadrilles et les cotillons de la tradition québécoise dérivent de là, mais la pratique de toutes ces danses est en soi un mélange complexe d'influences anglaise, irlandaise, écossaise et française (Voyer, et Tremblay 2001). À cela s'ajoutera au début du XX^e siècle les sets carrés, ou *square dances*, d'origine américaine.

Gaston Rochon affirme dans son étude que, sur les 139 chansons qu'il a composées en collaboration avec Vigneault entre 1960 et 1978, à peine plus d'une vingtaine ont des éléments audibles qui sont clairement apparentés au reel de violoneux et à la gigue (1992 : 62). Outre les cas patents de reels composés, évoqués ci-haut, on songe à l'adjonction de turlutage chanté (« Tam Ti Delam »), comme chez Madame Bolduc (Berman 1994). Or, cette présence limitée du folklore dansé « authentique » chez Vigneault perdure vraisemblablement pendant la période de collaboration avec le pianiste Robert Bibeau (1979-1994) autant que durant celle avec Bruno Fecteau (depuis 1994). C'est donc dire qu'il y a forcément d'autres rythmes de danse dans le répertoire du chansonnier.

Au cours du XIX^e siècle, la tradition franco-britannique des danses enracinées au Québec est bouleversée par l'arrivée des premières danses de couple européennes : la valse, venue essentiellement du *ländler* pratiqué en Autriche, en Suisse allemande et au sud de l'Allemagne; la polka, de République Tchèque (ou Bohême); et la mazurka, de Pologne, grandement popularisée par les pages pour piano d'un Chopin (1810-1849). La valse dansée revêt ici une importance particulière, car elle s'oppose aux quadrilles et aux cotillons traditionnels, qui imposaient jusqu'alors la danse en groupe. Le fait que la valse soit exécutée par un couple seul, en mouvement rotatif

²¹ Pour cette remarque, je tiens à remercier Pierre Chartrand, spécialiste des danses québécoises traditionnelles et gigueur professionnel.

²² Les sources historiques utilisées sont Poirier, et Bourassa-Trépanier (1990; 2003), Baillargeon, et Côté (1991) ainsi que Voyer, et Tremblay (2001).

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

perpétuel dans la salle de bal, et en contact physique et visuel constant, a suscité à l'époque une litanie d'admonestations de la part des cléricaux et autres gens de bonnes mœurs. Bien qu'elle soit déjà prisée en Europe à la fin du XVIII^e siècle, c'est vraiment les Strauss (père et fils) qui vont donner à la valse ses lettres de noblesse à Vienne, vers 1830. Or, malgré la désapprobation du clergé et des bien-pensants, on enseigne déjà à Montréal « l'art de valzer » autour de 1820 (Poirier et Bourassa-Trépanier 2003 : 50). Au début du XX^e siècle, la valse s'est imposée partout en Occident comme danse sociale (en anglais, *ballroom*) et nombre de morceaux populaires, en feuilles, sur disque ou à la radio, vont s'approprier sa mesure caractéristique à trois temps pour agrémenter les soirées de danses dans les hôtels et grills de Montréal ou au Château Frontenac de Québec. Cent ans après « Le beau Danube bleu » (1867) de Johann Strauss, fils (1825-1899), Gilles Vigneault fait valser ses mots dans maintes chansons de son répertoire²³.

L'Amérique du Sud n'est pas en reste dans le monde de la danse. Le tango, par exemple, va être codifié en Argentine à la fin du XIX^e siècle avant de se voir importé à New York comme à Paris pendant les années folles. Montréal sera aussi touchée : un nombre significatif de pièces de variété des premiers chanteurs de charme du Québec diffusés à CKAC s'inspireront du rythme de *habanera*, à la base du tango. Il en va de même de la rumba cubaine, très en vogue vers la fin des années 1930, à l'époque des débuts d'Alys Robi. Pour l'accompagnement des chansons de Vigneault, Gaston Rochon sera plutôt influencé par la bossa nova — littéralement, « nouvelle vague » — d'Antônio Carlos Jobim (1927-1994) et João Gilberto (né en 1931). Le style de la bossa nova est né du mélange d'accords de jazz et des rythmes de samba, dansée au Carnaval de Rio de Janeiro depuis les années 1930²⁴.

Dans l'Entre-deux-guerres, les rythmes des danses voisines du jazz des Noirs Américains — le charleston et le lindy hop (ou swing), notamment —, les dérivés des danses européennes comme le fox-trot, ainsi que le country-western mâtiné de folklore anglais ont la faveur des jeunes aux États-Unis. Étonnamment, le *tap dancing* des Fred Astaire et Ginger Rogers a les mêmes racines irlandaises que les pas de gigue pratiqués au Québec. Chez Vigneault, la présence du jazz se manifeste beaucoup plus discrètement dans les enchaînements d'accords selon le cycle des quintes (Lambert 2006), dans la contrebasse jouée avec les doigts, dans les chœurs harmonisés de jazz vocal et, plus rarement, dans le rythme dansant de swing léger²⁵.

²³ « Jos Hébert » (1962), « J'ai pour toi un lac » (1962), « Quand vous mourrez de nos amours » (1962), « Si les bateaux » (1963), « Mon pays » (1965), « La plus courte chanson » (1965), « Avec les vieux mots » (1966), « C'est le temps » [refrain] (1966), « Jean Bourgeois » (1967), « Ah! Que l'hiver » (1968), « Je m'ennuie d'un pays » (1971), « Chanson pour Bob Dylan » (1971), « Gros-Pierre » (1973), « Ton père est parti » (1973), « Gens du pays » (1975), « J'ai planté un chêne » (1976), « Tit-Nor » (1976), « Tante Irène » (1978), « Ouvrez les oreilles » (1982) et « Mademoiselle Émilie » [refrain] (1983) sont seulement quelques exemples de valse parmi les chansons les plus connues chez Vigneault.

²⁴ « Ma jeunesse » (1963), « Ce que je dis » (1967), « L'horloge » (1968), « Le voyageur sédentaire » (1970), « Les robots » (1971), « Ici, ailleurs » (1973), « Le bonheur » (1976), « Encore une chanson d'amour » (1978), « Au doux milieu de vous » (1979) et « L'enfant et le pommier » (1983) sont quelques exemples de chansons de Vigneault où Gaston Rochon et Robert Bibeau, pianistes de Vigneault, sont influencés par la bossa nova.

²⁵ Les chansons « Fer et titane » (1965), « C'est le temps » (1966), « Je m'ennuie d'un pays » (1971), « Maintenant » (1973), « Parlez-moi » (1973), « Quand nous partirons pour la Louisiane » (1974), « Les quatre pays » (1978), « Quand la tendresse » (1976), « Le terminateur » (1987) et « Une île » (1987) sont quelques exemples des diverses influences jazz.

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

À la fin des années 1920, l'image de la musique country-western est propulsée par le cinéma, la radio et le disque. La vague du style *bluegrass* aura des échos au Québec dans les chansons d'un Willie Lamothe, mais aussi dans un mélange au folklore québécois chez Félix Leclerc et Gilles Vigneault²⁶.

Finalement, les rythmes de danse rock and roll et *jive* émergent dans les années 1950 avec le répertoire des Chuck Berry, Little Richard, Fats Domino et Elvis Presley. Quelque 20 ans plus tard, après le twist des années yé-yé et la vague des Beatles de 1964, le rock progressif anglais — Yes, Genesis, Gentle Giant, etc. — aura agrémenté la jeunesse de Gaston Rochon. Ces rythmes pop et rock se retrouveront sporadiquement sous les mots de Vigneault²⁷.

J'aimerais m'arrêter un peu à l'exemple de la chanson « La Tite-toune » (1971), première chanson influencée par le rock progressif, afin d'expliquer de quelle façon les rythmes de danse évoqués dans cette section peuvent traverser et donner un sens à l'œuvre de Vigneault²⁸. Dans cette chanson, le poète dépeint de manière assez pessimiste le monde moderne, où l'humain est soumis aux valeurs de consommation éphémères, à l'argent et à la dictature des modes : « néon », « dépotoir », « latrine », « mannequin », « ordinateur », « banques », « androïde », « dollar ». Or, musicalement, c'est comme si l'aspect festif et dansant de l'arrangement suggérait exactement l'opposé. Curieusement, il semble que l'on peut suivre la chronologie musicale décrite ci-haut dans l'ajustement de la voix et des instruments.

Au-dessus de l'édifice polyphonique se trouve la voix chantée de Vigneault, symbolisant la mélodie folklorique de Nouvelle-France ou le cantus firmus médiéval, au sens grégorien du terme. Cette mélodie suit la structure strophique traditionnelle, sans refrain. Juste en-dessous de la voix, à gauche de l'axe stéréophonique, se trouve un violon évoquant le reel irlandais par son trait de gamme modal, constant et répétitif (en *la* dorien). Pour le suivre, une percussion rappelle le pas de gigue et la podorythmie du violoneux — ou plus prosaïquement, le tapage de pieds. À droite de l'axe stéréophonique, un autre violon improvise plus librement son solo, un peu comme en jazz, mais son timbre est affecté par un modulateur de phase (en anglais, *phaser*)²⁹, qui suggère le simulacre de la vie moderne. Au centre, une guitare électrique sans distorsion (en anglais, *clean tone*) joue rapidement des accords sur les contretemps, comme une vague réminiscence du country-western de style *bluegrass*, popularisé dans les années 1940. En bas complètement de l'édifice polyphonique se trouve la strate de basse électrique, qui évoque le rythme

²⁶ Chez Leclerc, on pense par exemple aux chansons « Le Québécois » (1943) et « Attends-moi, Ti-Gars » (1956). Chez Vigneault, on peut citer « Jean-du-Sud » (1962), « Jack Monoloy » (1962), « John Débardeur » (1963), « Fer et titane » (1965), « Le Petit bonhomme » (1966), « Bébé la guitare » (1966), « Berlu » (1968), « Le Nord du nord » (1968), « Je viens d'écrire une lettre » (1978), « La Tite-toune » (1971) et, sur un ton plus caricatural, « Charlie-Jos » (1996).

²⁷ Par exemple, dans « La Tite-toune » (1971), « Chanson pour Bob Dylan » (1971), « Maintenant » (1973), « Parlez-moi » (1973), « Faut que j'me réveille » (1976), « Une branche à la fenêtre » (1976), « Mettez votre parka » (1978), « Les amours, les travaux » (1979), « Chacun fait selon sa façon » (1982), « Le grand cerf-volant » (1983), « Berceuse pour Julie » (1986), « Le terminateur » (1987), « Marche avec moi » (1987), « Le Danseur » (1987), « Les Îles de l'enfance » (1987), « La Chanson de l'eau » (1987) et « On ne sait jamais » (1992).

²⁸ Un enregistrement est accessible sur Vigneault (1990).

²⁹ Mes remerciements au musicologue Serge Lacasse pour cette observation judicieuse.

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

résolument moderne des groupes de rock progressif britannique tel Yes et Gentle Giant³⁰, que Gaston Rochon appréciait. De haut en bas, donc, derrière cet arrangement musical si enjoué, se profile subtilement la régression que suppose la rupture entre les racines folkloriques et la musique moderne.

On ne manque évidemment pas de remarquer l'effet d'écho sur la voix de Vigneault lorsqu'il prononce le mot « plastique » (2:16-2:20), expression sentie de la déliquescence moderne. Quelques secondes plus tard, le violon joue le refrain de l'air folklorique « Envoyons d'avant, nos gens ! » (2:37). Ce même thème est repris juste avant la fin de la chanson par la voix gaillarde de Vigneault (2 :41). Il faut savoir que cette mélodie traditionnelle canadienne-française — qui veut donner du courage aux travailleurs isolés sur le chantier avant de retrouver leurs blondes — est très associée au folkloriste québécois Charles Marchand (1891-1930), à qui elle est d'ailleurs dédiée dans les cahiers de *La Bonne chanson* de l'abbé Gadbois (Anonyme 1945 : 46). Dans les dernières années, l'air « Envoyons d'avant, nos gens ! » a été de nouveau été repris par les Cowboys fringants comme une invitation à l'action politique dans la chanson « En attendant (le reel de nos gens) », sur l'album *La Grand-messe* (Bellemare 2008a : 52-55). Dans « La Tite-toune », Vigneault n'en fait pas une utilisation engagée bien différente, mais il rappelle à sa manière l'importance de ne pas renier les racines.

Vigneault, du conteur à l'acteur

On rapporte à plusieurs endroits que les remarquables talents de conteur du père de Vigneault auront une influence déterminante sur les pratiques d'interprétation du futur chansonnier³¹. Dans le documentaire *Une enfance à Natashquan* (Moreau 1993), l'artiste relate également qu'étant enfant, il découpait des filles au catalogue pour s'inventer lui-même des histoires à jouer ! Quelques années plus tard, pendant son cours classique au Séminaire de Rimouski, Vigneault et ses camarades de classe se passionnent pour le théâtre français que leur fait découvrir le professeur Georges Beaulieu (1907-1984), en accueillant notamment dans le Bas-du-Fleuve les Compagnons de Saint-Laurent du père Émile Legault (1906-1983)³². Au début des années 1950, alors qu'il étudie la littérature à l'Université Laval auprès de Mgr Félix-Antoine Savard (1896-1982), Vigneault s'implique dans la jeune troupe de théâtre *Les Treize*³³ et travaille avec Luc Lacoursière (1910-1989) aux Archives de folklore, où il découvre nombre de chansons et contes traditionnels (Sermonite 1991 : 16). Après ses études, il gagne sa vie pendant quelques années en enseignant la poésie et les mathématiques dans la Vieille-Capitale. Au sujet de cet emploi, il a déjà affirmé en entrevue : « Ça m'a apporté beaucoup sur le plan du spectacle ! » (Barbry 1999 : 53) En 1959, Vigneault fait ses premiers pas au cinéma dans *La Canne à pêche* (Dansereau 1959), un film réalisé d'après un conte d'Anne Hébert. Avant que le chansonnier ne naisse, donc, le passage du conte au jeu dramatique était consommé. Et d'autres films du genre suivront³⁴.

³⁰ Le timbre et l'articulation mélodique du riff rappelle la basse électrique de marque Rickenbacker de Chris Squire, membre du groupe Yes.

³¹ Voir entre autres Dubé, Rousselle, et Vandendorpe (1980 : 37) et Sauvage (2008 : 100).

³² Voir entre autres Smith (1984 : 32), Fournier (1995 : 49) et Sauvage (2008 : 19).

³³ Voir entre autres Robitaille (1968 : 61), Sermonite (1991 : 13) et Barbry (1999 : 73).

³⁴ Voir entre autres Perron (1962), Lamothe (1965) et Noël (1987).

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

Après avoir fait revivre la légende de l'homme fort canadien-français Jos Montferrand dans sa première chanson populaire³⁵, Vigneault fait le choix de conter l'histoire de géants méconnus de son coin de pays, sur la Côte-Nord. Ainsi, ses chansons à personnage avec de longs monologues — « Caillou Lapierre », « Tit-Œil », « Paul-Eu Gazette », etc. — se parent d'un certain caractère dramatique. D'autres comme « La Danse à Saint-Dilon » (1962)³⁶ ou « La Manikoutai » (1967)³⁷ cachent sciemment l'origine de leur légende. Pour dire vrai, et de l'aveu même du chansonnier, les contes, monologues et poèmes récités de plusieurs chansons sont carrément d'influence théâtrale :

Je me suis aperçu que beaucoup de mes chansons (surtout celles à personnages) étaient des pièces de théâtre en miniature, avec les trois parties rituelles de l'exposition, de l'action et du dénouement... Il est clair alors que le fait de les jouer devant "public" ajoute à leur dramatisation... (Sauvage 2008 : 19)

Qui plus est, on sait que Jean Bissonnette effectue dès les années 1960 un subtil travail de mise en scène sur le contenu des tours de chant de Vigneault³⁸. L'artiste est d'ailleurs bien conscient qu'il incarne en public un personnage (Gagné 1974 : 110) et que ses premières expériences théâtrales à Rimouski et à Québec ont laissé « des traces dans la structure de [s]es spectacles, dans [s]a façon d'occuper la scène, dans [s]es attitudes et dans [s]a gestuelle » (Sauvage 2008 : 19).

La Manicouagan est le lieu de gestation où se jouent un film et, pour la première fois, une autre légende méconnue dans l'œuvre chansonnrière de Vigneault : celle d'un code musical secret derrière la chanson « Mon Pays » (1965)³⁹. Rappelons d'abord que la chanson a été composée pour le film *La Neige a fondu sur la Manicouagan* (1965), réalisé par Arthur Lamothe avec la collaboration de l'Office national du film. Le long-métrage met en scène la séparation d'un couple épuisé par l'éloignement de la vie sur le Réservoir Manicouagan. Pendant le tournage, l'acteur Vigneault est donc isolé en plein hiver au fin fond de la Côte-nord, sur le site du barrage hydroélectrique. Lorsqu'Arthur Lamothe lui demande de créer une chanson thème sur le pays pour le film, le chansonnier hésite d'abord à accepter. Mais voilà, l'immensité du paysage lui insuffle l'idée de départ des paroles. En une nuit, la mélodie chanson naît sur le seul

³⁵ Le chansonnier souligne lui-même que l'on trouvait très peu de livres dans la maison familiale de son enfance : un *Almanach du peuple*, un dictionnaire, un exemplaire du livre *Sang et or* de Pamphile Lemay, et la biographie de *Jos Montferrand* rédigée par Benjamin Sulte (Moreau 1993, Barbry 1999 : 37 et 157, Sauvage 2008 : 78).

³⁶ Il est complètement vain de chercher Saint-Dilon sur une carte de la Côte-Nord ! Et pour cause, cette chanson rend hommage au violoneux Odilon Carbonneau, qui animait de son violon les veillées à Natashquan dans les jeunes années de Vigneault (Moreau 1993, Barbry 1999 : 30).

³⁷ La piste la plus plausible voudrait que la Manikoutai soit une rivière imaginaire née de la fusion des noms de la Manicouagan et de la Washicoutai, toutes deux sises sur la Côte-Nord. Malheureusement, aucune source ne vient à ma connaissance appuyer cette hypothèse.

³⁸ Voir entre autres Rioux (1973 : 35), Fournier (1995 : 131) ainsi que Frenette et Landry (2005 : 89). Dans Legras (2008 : 59-60), Jean Bissonnette explique plus concrètement son rôle : « Ensemble nous décidons d'une thématique souvent peu apparente pour le spectateur, d'une logique dans le déroulement du tour de chant amenant Gilles à écrire parfois de nouvelles chansons. Ce peut être le voyage, l'espace, avec la recherche de liens entre les chansons, de transitions et sur le rythme du spectacle. »

³⁹ Je m'en voudrais de ne pas remercier André Lambert et Serge Lacasse pour avoir porté à mon attention la possible existence de ce code secret.

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

harmonica que Vigneault avait à sa disposition. On entendra le refrain de « Mon Pays » à quelques reprises en version instrumentale pendant le film — sifflé, à la flûte, à l'harmonica et même possiblement au thérémine ou sur ondes Marthenot⁴⁰. Ce n'est qu'à la toute fin que l'on entend enfin la chanson en entier, interprétée en *do* majeur par Vigneault, avec les paroles politiquement engagées que l'on connaît. Et la légende d'un code musical secret prend son envol... mais non sans faire deux légers détours, respectivement du côté de la politique et de l'histoire musicale classique.

Pour comprendre de quoi il en retourne, il importe en premier lieu de se resituer dans le contexte politique canadien de 1965. À ce moment, la Commission Laurendeau-Dunton (1963-1971), sur le bilinguisme et le biculturalisme au Canada, livre un premier rapport préliminaire. À l'initiative du premier ministre Lester B. Pearson, l'unifolié sera adopté pendant l'année comme drapeau officiel du Canada, en remplacement du *Canadian Red Ensign* ou l'on voyait le symbole de toutes les nations constitutives du pays. Fait important à noter, le Canada n'est pas encore bilingue par ses lois. En effet, la *Loi sur les langues officielles*, qui rendra les institutions fédérales bilingues, viendra uniquement en 1969, sous le règne de Pierre Elliot Trudeau.

Ces quelques précisions étant apportées, plongeons maintenant un bref moment dans l'histoire musicale de l'Europe médiévale, plus précisément dans l'Italie du XI^e siècle. C'est à cette époque que le moine bénédictin et théoricien de la musique Guido d'Arezzo (992-1050) invente le système de notation musicale sur portée que nous utilisons encore de nos jours. En résumé, son idée consistait à retenir la première syllabe de chaque vers latin d'un *Hymne à Saint Jean-Baptiste* pour nommer les degrés de la gamme (Exemple 1). Auparavant, lorsque les hauteurs de sons n'étaient pas fixées, on rendait le geste musical à l'aide de neumes, en suivant les accents toniques de la langue latine, déclamée dans le chant grégorien. Retenons simplement que la proposition de Guido d'Arezzo a pris forme de convention pour le solfège dans les langues latines, dont le français et l'italien. Le Québec français ne fait pas exception à la règle... et Saint Jean-Baptiste a évidemment laissé son nom à la Fête nationale du 24 juin.

⁴⁰ Maurice Blackburn (1914-1988), compositeur étroitement associé à l'Office national du film, était conseiller musical lors du tournage, ce qui pourrait expliquer le choix de l'un de ces deux instruments modernes au timbre évoquant le spectre d'une maison hantée ! En se fiant seulement à l'audition, il est ardu de confirmer l'usage du thérémine ou des ondes Marthenot dans le refrain instrumental de « Mon Pays ». Louise Cloutier, spécialiste de l'œuvre de Blackburn, affirme que le thérémine passionnait le compositeur depuis un concert de sa jeunesse, à Québec, dans les années 1920. Ce fut d'ailleurs un des éléments déclencheurs de sa carrière de musicien. Cloutier souligne par ailleurs que Blackburn faisait souvent usage des ondes Martenot à l'Office national du film au cours des années 1960.

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

Exemple 1 — *Hymne à Saint Jean-Baptiste*, en version latine et en française

Ut queant laxis ⁴¹	Afin que tes serviteurs
Resonare fibris	Puissent chanter
Mira gestorum	À gorge déployée
Famuli tuorum,	Tes accomplissements merveilleux,
Solve polluti	Ôte le pêché
Labii reatum,	De leurs lèvres souillées,
Sancte Ioannes.	Saint Jean

Dans les langues germaniques comme l'anglais et l'allemand, une autre convention s'est imposée plus tard. Simplifions en précisant que pour ces cultures, chaque note de la gamme correspond à une lettre de l'alphabet : A = *la*, B = *si*⁴², C = *do*, D = *ré*, E = *mi*, F = *fa*, G = *sol*. Revenons maintenant à Gilles Vigneault.

En composant « Mon Pays » (1965), le chansonnier utilise la métaphore filée de l'hiver en cherchant à critiquer à mots voilés le fait que son pays québécois soit embourbé dans les glaces du fédéralisme canadien. Cette interprétation est d'ailleurs appuyée par le premier et le dernier vers de la chanson : « Mon pays ce n'est pas un pays c'est l'hiver » / « C'est pour toi que je veux posséder mes hivers ». Tel un palimpseste, le code musical caché viendrait donner du mordant à cette critique en ajoutant des arguments contre l'effritement du biculturalisme fondateur au Canada.

Lorsque l'on écrit sur papier les premières notes du refrain de la chanson « Mon Pays » en *do* majeur, selon le système utilisé en *français*, tel que proposé par Guido d'Arezzo avec l'*Hymne à Saint-Jean-Baptiste*, absolument rien ne transparait. En revanche, si l'on réécrit les même premières notes du refrain de la chanson en *do* majeur selon le système de notation musicale en vigueur en *anglais*, on découvre soudainement par le jeu des lettres avec quel ton narquois Vigneault traitait déjà les institutions fédérales canadiennes et les dangers potentiels de l'assimilation à l'anglais (Exemple 2).

Exemple 2 — Gilles Vigneault, « Mon Pays » (1965), premières notes du refrain



Mon pa - ys, ce n'est pas un pa - ys, c'est l'hi - ver

En français : *do, si, do / sol, la, sol / fa, mi, ré / do, si, do*

En anglais : C-B-C / G-A-G / F-E-D / C-B-C

⁴¹ La note *ut* sera éventuellement remplacée par la note *do*, fort probablement pour une question de prononciation qui facilite le solfège. On croit aussi que ce *do* viendrait du latin *Dominus*, pour Seigneur.

⁴² En allemand, le « B » représente le *si* bémol et le « H », le *si* naturel. En anglais, le « B » est le *si* naturel et le « B^b », le *si* bémol.

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

Aux deux extrémités de la suite anglaise, le sigle « CBC » représente évidemment le diffuseur public national canadien de langue anglaise. Au centre, les acronymes « GAG » et « FED » sont une allusion au côté risible de l'institution fédérale en mutation sous l'effet des conclusions préliminaire de la Commission Laurendeau-Dunton. La simple disposition des quatre éléments n'est pas non plus dépourvue de sens. Ainsi, les deux sigles « CBC » ceinturant la suite anglaise symbolisent l'étau du canal national de diffusion, expressément voué à convaincre l'opinion publique des bienfaits d'un renouveau multiculturel et bilingue de l'identité canadienne.

Dans le film *La Neige a fondu sur la Manicouagan*, Vigneault exécute pour la première fois la chanson complète en *do* majeur. À la dernière occurrence du refrain, il module d'un ton vers l'aigu pour la finale. Métaphoriquement, on croira qu'il « monte le ton » pour déclamer plus haut et fort son dernier vers, au sens évidemment très politique. À la lumière de cette légende du code musical secret derrière « Mon Pays », il est d'autant plus ironique de se souvenir que la chanson a été interdite de diffusion à Radio-Canada pendant les troubles d'Octobre 1970 (Barbry 1999 : 101). La récente controverse concernant le refus de Gilles Vigneault d'accorder le droit d'utiliser des extraits de sa chanson « Mon Pays » dans le cadre des cérémonies entourant les Jeux olympiques de Vancouver s'inscrit dans la même lignée.

Conclusion

Cet article a cherché à illustrer de quelle façon Gilles Vigneault se base sur les pratiques d'interprétations héritées du folklore québécois (chant, danse, conte) afin de créer un style chansonnier original, marqué par un métissage moderne d'influences diverses. On admet bien sûr sans hésitation que l'homme est un poète émérite. En revanche, et sans offense, la voix unique de Vigneault, éraillée à l'adolescence en criant lors de joutes de hockey au Séminaire de Rimouski⁴³, n'est pas la plus mélodieuse qui soit. De même, les talents de gigueur de l'artiste apparaissent sous toute réserve limités. Et l'acteur Vigneault excelle davantage dans ses histoires sur scène qu'au grand écran. Or, la synergie de toutes ces dimensions de l'œuvre est jumelée à une exploitation très personnelle du folklore : formes mélodiques de la tradition orale — chansons strophiques, chansons énumératives, chansons de timbre avec le répertoire grégorien, *call and response* des chansons à répondre, modes musicaux anciens —; rythmes de danse de plusieurs époques — reel et gigue, valse, jazz swing, country-western, samba et bossa nova, rock —; et façon théâtrale de livrer un texte sur scène, qu'il relève du conte d'hier en langue vernaculaire ou de la poésie classique en français châtié. À la fin du documentaire *Une enfance à Natashquan* (Moreau 1993), Vigneault s'exprime au sujet du bien-fondé d'une connaissance des rythmes populaires d'autres cultures, comme le cha cha, le rock, le twist, la samba, la rumba, ou les folklores d'ailleurs. Néanmoins, il insiste par une formule colorée sur l'impérative nécessité de ne pas oublier les racines du Québec dans cette recherche de style : « Il ne faut pas que la confiture de fausses fraises qui vient de j'sais pas quelle compagnie de Montréal nous empêche de goûter les plats d'hier, sacrament ! » En somme, toutes les traditions changent. Le

⁴³ Voir entre autres les articles dans *La Presse* du 30 septembre 1961 et dans *Le Devoir* du 12 janvier 1972.

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

Québec a par exemple abandonné le menuet de Nouvelle-France et adopté le set carré. Mais au-delà des changements qui transforment le folklore, la leçon à tirer des chansons de Vigneault est peut-être qu'il est on ne peut plus sain pour l'identité et la créativité d'un peuple qu'une forme de folklore perdure et se réinvente à chaque génération.

RÉFÉRENCES

Anonyme. 1945. « Envoyons d'avant, nos gens ! ». *La Bonne chanson : album des chants populaires*. Recueil de chansons préparé par le prêtre Charles-Émile Gadbois. Saint-Hyacinthe : Éditions de La Bonne chanson.

Baillargeon, Richard. [2010]. « Vigneault, Gilles ». *Québec Info Musique* [en ligne] <http://www.qim.com> (page consultée le 4 mai 2010).

Baillargeon, Richard, et Christian Côté. 1991. *Destination ragou : une histoire de la musique populaire au Québec*. Montréal : Triptyque.

Barbry, François-Régis, Jean Royer, et Gilles Vigneault. 1999. *Comme un arbre en voyage : entretiens avec François-Régis Barbry*. Montréal : Édipresse.

Barlow, Lois Marilyn. 1975. « La Nature, l'homme et l'art dans les œuvres de Gilles Vigneault ». Mémoire de maîtrise, Saskatoon, Université de Saskatchewan.

Bégin, Denis, André Gaulin, et Richard Perreault. 1993. « Voix du pays : Gilles Vigneault ». *Comprendre la chanson québécoise : tour(s) d'horizon, analyse de vingt-sept chansons célébrées, documentation*. Coll. Monographie, Université du Québec à Rimouski, n° 39. Rimouski : Éditions GREME.

Bellemare, Luc. 2008a. « Le Folklore, arme de persuasion dans la musique populaire québécoise avant et après l'âge d'or des chansonniers ». *La Chanson francophone engagée*. Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas, dir. Montréal : Triptyque.

_____. 2008b. « Musicologie et musique vocale : esquisse d'une méthodologie d'analyse texte-musique adaptée au répertoire du chansonnier Félix Leclerc ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 10, n° 1 : 27-38.

Berman, Sharon. 1994. « The Turlute of Québec : Nonsense That Speaks for Itself ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Brochu, Pierre, réal. 2003. *Le Voyageur sédentaire*. 1 DVD. [s.l.] : Les Productions Point de mire.

Chamberland, Roger. 1993. « Du Nord au sud : l'hiver chanté ». *Québec français*, n° 88 (hiver) : 95-97.

Daigneault, Yvon. 1969. « La Chanson poétique ». *Archives des lettres canadiennes*, n° 4 : 205-224.

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

Danis, Rolland. 1998. *Les Petits mots de la langue française : dictionnaire des monosyllabes et de leurs homonymes*. Avant-propos avec Gilles Vigneault. Bellefeuille, Québec : Éditions SDR.

Dansereau, Fernand, réal. 1959. *La Canne à pêche*. D'après un conte d'Anne Hébert. Montréal : Office national du film.

De Surmont, Jean-Nicolas, et Bruno Fecteau. 2009. « Entretien avec Bruno Fecteau, pianiste de Gilles Vigneault ». *La République des lettres* [en ligne] <http://www.republique-des-lettres.fr> (page consultée le 4 mai 2010).

Dubé, Cécile, James Rousselle, et Christian Vandendorpe. 1980. « Entretien avec Gilles Vigneault ». Suivi de pistes de lecture par Cécile Dubé, d'une étude par Jean-Noël Pontbriand, d'une biographie et d'une bibliographie par Aurélien Boivin, et d'une discographie par André Gaulin. *Québec français*, n° 37 (mars) : 37-44.

Fournier, Roger. 1966. « Gilles Vigneault ». *Liberté*, n° 46 (juillet-août) : 50-57.

_____. 1995. *Gilles Vigneault, mon ami*. Édition mise à jour. Montréal : A. Stanké.

Frenette, Pierre, Bernard Landry, et Gilles Vigneault. 2005. *Natashquan, le goût du large*. Montréal : Nouvelles éditions de l'Arc.

Gagné, Marc, et al. 1968. « Gilles Vigneault ». *Chanson d'hier et d'aujourd'hui : dossier de travail*, vol. 2. Jean Du Berger, dir. Québec : Département d'études canadiennes, Université Laval.

Gagné, Marc. 1970. « Essai sur la thématique de Gilles Vigneault ». Extrait de *Culture*, vol. XXXI, n° 1 (mars). [s.l.] : [s.é.].

_____. 1974. *Propos de Gilles Vigneault*. Montréal : Nouvelles éditions de l'Arc.

_____. 1977. *Gilles Vigneault : bibliographie descriptive et critique, discographie, filmographie, iconographie, chronologie*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Gavard, Sophie. 1982. « Gilles Vigneault, poète de l'identité québécoise ». Mémoire de maîtrise, Paris, Université de Paris X.

Hirschi, Stéphane. 2009. « Le Style Vigneault : envers et entrelacs pour voix d'hiver ». *Écouter la chanson*. Lucie Joubert, dir. Montréal : Fides.

Howe, John, réal. 1973. *Je chante pour...* 1 DVD. Montréal : Office national du film.

Lacoursière, Jacques, et Gilles Vigneault. 2000. *La Chanson comme miroir de poche*. Outremont : Lanctôt éditeur.

Laforte, Conrad. 1993. *Poétiques de la chanson traditionnelle française*. 2^e édition. Coll. Les Archives de folklore, n° 26. Québec : Presses de l'Université Laval.

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

Lambert, André. 2006. « Le Son Rochon : l'évolution de la facture harmonique de Gaston Rochon et son importance dans son processus compositionnel ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

Lamothe, Arthur, réal. 1965. *La Neige a fondu sur la Manicouagan*. 1 cassette VHS. Montréal : Office national du film.

Larsen, Christian. 1964. *Chansonniers du Québec*. Montréal : Beauchemin.

Leclerc, Félix, Jacques Bouchard, et Monique Giroux. 2000. *Heureux qui comme Félix : une histoire de Félix Leclerc*. Monique Giroux, animation. 10 disques compacts. GSI Musique GSIC-10-981.

Legras, Marc, et al. 1996. « Gilles Vigneault : chemin faisant ». *Chorus : les Cahiers de la chanson*, n° 16 : 122-146.

Legras, Marc, et Gilles Vigneault. 2008. *Gilles Vigneault de Natashquan*. Coll. Département chanson. Paris : Fayard/Chorus.

Loiselle, Daniel. 1989. « Musique et poésie dans l'œuvre récente de Gilles Vigneault ». Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.

Mathis, Ursula. 1992. « "La Mariouche est pour un blanc" (Jack Monoloy) : à propos de la question des minorités autochtones dans la chanson canadienne-française ». *International Journal of Canadian Studies*, n° 6 : 127-150.

Moreau, Michel, réal. 1993. *Une enfance à Natashquan*. 1 cassette VHS. [s.l.] : Les Productions d'Amérique française.

Noël, Jean-Guy, réal. 1987. *Tinamer*. D'après le conte *L'Amélanchier* de Jacques Ferron. 1 cassette VHS. Montréal : Association coopérative des productions audiovisuelles (ACPAV) et Groupe Malofilm, en collaboration avec l'Office national du film.

Obermayr, Ingrid. 1986. « Gilles Vigneault, poète et chanteur québécois ». Mémoire de maîtrise, Innsbruck (Autriche), Université d'Innsbruck.

Paroissien romain, contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes. 1958. Chant grégorien extrait de l'édition vaticane et transcription musicale des bénédictins de Solesmes, n° 800. Paris : Desclée et Cie.

Perron, Clément, réal. 1962. *Les Bacheliers de la cinquième*. 1 cassette VHS. Montréal : Office national du film.

Perron, Gilles. 2003. « *Autant de fois que tremble feuille au vent* et autres recueils de chansons de Gilles Vigneault ». *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 7 (1980-1985). Aurélien Boivin, dir. Montréal : Fides.

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

Poirier, Lucien, et Juliette-Bourassa-Trépanier, dir. 1990. *Répertoire des données musicales de la presse québécoise*. Tome I, vol. 1, 1764-1799. Québec : Presses de l'Université Laval.

_____. 2003. *Répertoire des données musicales de la presse québécoise*. Tome I, vol. 2, 1800-1824 (3 documents). Québec : Presses de l'Université Laval.

Proulx, Robert. 2003. « "Mon pays, ce n'est pas un pays..." : c'est une chanson thème ». *Séquences*, n° 226 (juillet-août) : 22-26.

Renaud, André. 1964. « Vigneault en marge de Vigneault ». *Incidences : revue littéraire*, n° 6 (octobre) : 21-29.

Rioux, Christian, Benoît L'Herbier, et Evan Ware. [2010]. « Vigneault, Gilles ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne] <http://thecanadianencyclopedia.com> (page consultée le 4 mai 2010).

Rioux, Lucien. 1973. *Gilles Vigneault*. Coll. Poètes d'aujourd'hui. Paris : Seghers.

Robitaille, Aline. 1968. *Gilles Vigneault*. Montréal : Leméac/Éditions de l'Hexagone.

Robitaille, Hélène. 1999. « La Figure du chansonnier : résurgence du sujet, et *Marie-la-putain* ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.

Rochon, Gaston. 1992. « Processus compositionnel – Genèse des chansons de Gilles Vigneault : un témoignage ». Thèse de doctorat, Göteborg (Suède), Université de Göteborg.

Roy, Bruno. [2010]. « Les Gens de mon pays ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne] <http://www.thecanadianencyclopedia.com> (page consultée le 4 mai 2010).

Saint-Amour, Robert. 1971. « L'Espace dans "Les Gens de mon pays" de Gilles Vigneault ». *Voix et images du pays*, n° 4 : 53-81.

Sarrazin, Jean. 1975. « Un barde québécois : Gilles Vigneault... sur le vif ». *Forces*, n° 30 (1^{er} trimestre) : 39-47.

Sauvage, Claude. 2008. *Gilles Vigneault : de l'œuvre à l'homme*. Saint-Constant, Québec : Broquet.

Séguin, Fernand, et Gilles Vigneault. 1969. *Fernand Séguin rencontre Gilles Vigneault*. Montréal : Éditions de l'Homme.

Séminaire de Sherbrooke. 1981. *Gilles Vigneault : dossier de presse, 1961-1981*. Sherbrooke : Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke.

_____. 1986. *Gilles Vigneault : dossier de presse, 1962-1986*. Sherbrooke : Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke.

Littoral, n° 5 (automne 2010), p. 48-55. Cet article est à la source d'une conférence dans le cadre de la série « Présences de la musique » de la SQRM en 2010-2011.

Sermonte, Jean-Paul. 1991. *Gilles Vigneault, le poète qui danse*. Monaco : Éditions du Rocher.

Smith, Donald. 1984. *Gilles Vigneault, poète et conteur*. Montréal : Éditions Québec/Amérique.

Soucy, Diane. 2004. « Gilles Vigneault : chansonnier médiéval, troubadour moderne ». Thèse de doctorat, Lafayette (États-Unis), Université de Louisiane.

Thérien, Robert, et Isabelle D'Amours. 1992. « Vigneault, Gilles ». *Dictionnaire de la musique populaire au Québec (1955-1992)*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC).

Thivierge, Jacques. 2000. « Les Représentations sociales de l'enfant dans la chanson québécoise : l'exemple de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault ». Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.

Thomas, Suzanne. [2010]. « Gens du pays ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne] <http://www.thecanadianencyclopedia.com> (page consultée le 4 mai 2010).

Vigneault, Gilles. 1990. *Chemin faisant : cent et une chansons, 1960-1990*. 6 disques compacts. Montréal, Le Nordet, GVNC-1017.

_____. 1992. *Le Chant du portageur*. 1 disque compact. Montréal, Le Nordet, GVNC-1821.

_____. 2005a. *Les Gens de mon pays : l'intégrale des chansons enregistrées par l'artiste*. Préface d'Hubert Reeves. Introduction de Rému Le Tallec. Paris : L'Archipel.

_____. 2005b. *Si on voulait danser sur ma musique*. 1 disque compact. Montréal, Le Nordet, GVNC-1830.

_____. 2008. *Arriver chez soi*. 1 disque compact. Montréal, Tandem, TMUCD-5808.

« Vigneault, Gilles ». [2010]. *Les Archives de Radio-Canada* [en ligne] <http://archives.radio-canada.ca> (page consultée le 4 mai 2010).

Voyer, Simonne, et Gynette Tremblay. 2001. *La Danse traditionnelle québécoise et sa musique d'accompagnement*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC).