

## Itinéraire transphonographique d'une chanson: le cas « Alouette »<sup>1</sup>

Serge Lacasse  
(Université Laval)

*Je veux que tu t'en souviennes  
je suis aussi une alouette  
un oiseau attiédi  
par la civilisation  
un oiseau sensible*  
— Miguel Oscar Menassa

Au cours de son histoire, et comme c'est le cas partout ailleurs, la musique populaire québécoise a été influencée par divers bouleversements sociaux, culturels et politiques, en même temps qu'elle les a nourris. Ainsi, on ne peut dissocier la chanson québécoise de la question nationale (et inversement). À tel point, toutefois, que son historiographie en est profondément marquée, de sorte qu'un canon relativement restreint d'artistes et de chansons s'est rapidement constitué, au détriment de larges pans de notre musique populaire qui sont aujourd'hui soit méconnus, négligés, ou carrément dévalorisés. Sans vouloir bien sûr contester l'importance de la question nationale québécoise et le lien qu'elle entretient avec notre chanson (il en sera d'ailleurs abondamment question ici), j'aimerais proposer une relecture (très) partielle de cette histoire en me concentrant sur le parcours d'une seule chanson, soit « Alouette, gentille alouette ». Comme on le verra, non seulement cette chanson a suscité d'innombrables versions, mais elle a également servi d'inspiration pour plusieurs autres chansons, comme, bien sûr, l'incontournable « Alouette en colère » de Félix Leclerc (dont je reparlerai), mais aussi pour des *reels* et autres airs aujourd'hui moins connus. Suivre le parcours de cette chanson nous donnera l'occasion de réfléchir sur les diverses significations qu'elle a été amenée à véhiculer, et ce, dans toutes sortes de contextes.

Projet d'excavation donc, mais pas de ceux qu'auront entrepris, par exemple, les Marius Barbeau, Conrad Laforte ou Luc Lacourcière, qui visaient davantage la préservation et la réanimation d'un patrimoine traditionnel (notamment en rendant compte des variantes du texte de chansons), plutôt que l'interprétation critique d'une série d'enregistrements<sup>2</sup>. L'objet qui m'intéresse n'est donc pas tant la chanson « Alouette, gentille alouette » considérée dans son idéalité (partitions) ou comme objet de folklore, que ses multiples incarnations *phonographiques*<sup>3</sup>. En d'autres mots, ce que j'étudierai ici sont les diverses formes d'adaptations, de transformations, d'emprunts ou de dérivations de la chanson « Alouette, gentille alouette », telles qu'observées dans notre patrimoine phonographique commercial en filigrane du parcours historique qu'aura emprunté la chanson québécoise depuis le tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Je dis *commercial* afin d'exclure tout enregistrement-témoignage de type folklorique, précisément pour mettre l'accent non sur la survivance ou l'oralité, mais bien sur la

**PARU DANS *ÉCOUTER LA CHANSON*. 2009. ARCHIVES DES LETTRES CANADIENNES, TOME XIV, p. 53-86. LUCIE JOUBERT, DIR. MONTRÉAL: FIDES.**

construction, la représentation et la médiation que permet justement le contexte industriel caractéristique de la musique populaire enregistrée diffusée à grande échelle.

En effet, l'avènement du disque plat de Berliner (en opposition aux cylindres d'Edison) allait pouvoir mener très tôt à la prise de conscience d'une esthétique phonographique distincte de la simple reproduction d'une performance donnée:

The solution to the problem of mass reproduction involved the separation of the process of recording from that of reproduction. By 1901, when Berliner joined Eldridge Johnson in the launch of the Victor Talking Machine Company, the mould was already cast. Not only was music more important than speech, but a model of consumption was established which treated the record like a book, and not like, say, a photograph. The gramophone became an instrument for playback, and a different machine was needed for recording, which was not marketed to domestic purchasers<sup>4</sup>.

Non seulement les limitations techniques du début du XX<sup>e</sup> siècle allaient orienter les façons de faire des artistes et des ingénieurs du son (par exemple, en excluant certains types de voix ou d'instruments, parce que plus difficilement captables), mais le disque comme objet esthétique à multiples exemplaires allait bouleverser notre rapport à la musique. Par conséquent, la phonographie donne lieu à un nouveau type d'archéologie de la chanson: non plus celle d'une oralité aux variantes locales et diffuses, mais plutôt celle d'une oralité (ou « auralité ») désormais fixée et mécaniquement reproductible. Cet état de fixation allait avoir deux conséquences fondamentales: d'abord, un accès toujours possible à un *même* événement sonore, ce qui favorise le développement d'une mémoire phonographique collective<sup>5</sup>. Ensuite, par ricochet, et contrairement à la tradition orale (justement fondée sur la variation), toute modification apportée à une chanson donnée devenait immédiatement repérable, puisque la version enregistrée précédente avait été la même pour tous. Bref, l'analyse de divers enregistrements de la chanson « Alouette, gentille alouette » (et de ses dérivés) parus depuis le début des années 1900 devrait nous permettre de révéler certaines stratégies de réappropriation, et même de détournement idéologique, le tout rendu possible (bien qu'à l'insu de la majorité) précisément par l'apparition de la phonographie.

Il n'est toutefois pas question de tenir compte de l'intégralité de ce corpus, qui serait trop vaste pour le propos de cet article. Plutôt, je limiterai mon choix de façon à faire ressortir certaines tendances. Ainsi, une attention particulière sera consacrée aux enregistrements de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, notamment du fait de la relative profusion des versions à l'époque, et des circonstances particulières de production et de diffusion. Leur description permettra, je l'espère, de mettre en lumière certaines divergences significatives d'ordres esthétique et idéologique. Je me pencherai aussi sur quelques occurrences plus récentes, dont l'étude révélera de nouvelles strates d'interprétation. Je m'attarderai aussi presque exclusivement aux versions chantées francophones (principalement québécoises), bien qu'il sera brièvement question de versions anglophones et instrumentales. J'exclurai également de ce corpus les innombrables versions pour enfants (qui mériteraient qu'on leur consacre une étude), de même que les chansons dont le sujet est l'alouette (comme « Au chant de

l'alouette » par exemple), mais qui n'ont pas de liens directs (du moins à ma connaissance) avec la chanson « Alouette, gentille alouette »<sup>6</sup>. Finalement, et comme je l'ai déjà évoqué, ce ne seront pas tant les variantes textuelles de la chanson qui m'intéresseront (bien qu'il en sera quelquefois question), que d'autres formes de transpositions (variantes d'interprétation, d'arrangements musicaux, de montage ou de mixage), d'emprunts ou d'allusions. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, il me semble opportun de rappeler quelques faits.

## **Contexte**

L'alouette est un oiseau comestible prisé par les européens (encore aujourd'hui, bien que l'espèce soit en danger), comme l'atteste, par exemple, le proverbe anglais suivant, faisant la promotion de la qualité plutôt que la quantité: « Une cuisse d'alouette vaut mieux que tout un chat rôti » (1546)<sup>7</sup>. En fait, l'espèce à laquelle on réfère ici est l'alouette des champs (*Alauda arvensis*), qui n'est pas présente au Québec<sup>8</sup>. Par ailleurs, l'alouette hausse-col (*Eremophila alpestris*), la seule espèce d'alouette que l'on trouve sur notre territoire, ne fait pas partie de notre tradition culinaire<sup>9</sup>. C'est donc la chanson qui a migré ici, accompagnée des nombreux symboles associés à l'oiseau, laissant leur objet derrière elle en France.

En général, l'alouette est de bon augure, notamment à cause de son chant mélodieux, qu'elle continue d'exécuter en plein vol: « on a vu en cela l'expression de la joie de vivre, du bonheur, de la plénitude »<sup>10</sup>. La façon qu'a le mâle de s'élever très haut dans le ciel au moment de séduire sa partenaire a fait de l'alouette la représentante de l'union de la terre et du ciel. En revanche, l'oiseau a également été symbole guerrier:

L'alouette, l'oiseau national des Celtes, donna son nom à la légion exclusivement composée de Gaulois que César avait formée dans la Gaule transalpine. Ces soldats de la légion *Alauda* portaient sur le cimier de leurs casques un ornement imitant la crête de l'oiseau<sup>11</sup>.

Au Canada, et au Québec en particulier, plusieurs institutions sont associées à l'alouette, et même directement à la chanson « Alouette, gentille alouette ». Pensons simplement à l'Aluminerie Alouette basée à Sept-Îles (inaugurée en 1992); à l'équipe de football Les Alouettes de Montréal (baptisée ainsi en 1946); au premier satellite canadien, Alouette-1, lancé le 28 septembre 1962; à certaines collections littéraires et maisons d'édition et étiquettes de disque s'étant appropriées le nom; ou même à la circonscription fédérale de Dewdney-Alouette en Colombie-Britannique, dont le nom semble parfois porter à confusion, puisque « [c]ertains pensent qu'elle est située au Québec à cause du nom Alouette », comme le note son député Grant McNally<sup>12</sup>. Mais peut-être l'une des associations extramusicales les plus intéressantes est celle qu'établira l'armée canadienne pendant la Deuxième Guerre mondiale entre la chanson et sa 425<sup>e</sup> escadrille de bombardiers surnommée *Alouette*:

En octobre [1942], le lieutenant-colonel d'aviation St-Pierre accepta, au nom de l'escadrille, une appellation appropriée [...] Il y a bien des siècles, l'alouette avait été l'emblème officiel des [légions] gauloises [...]. Plus récemment, le refrain de « Alouette, gentille alouette » avait identifié le Canada français au reste du monde, mieux que n'importe quel autre signe. L'emblème de l'alouette, d'autre part, convenait mieux que tout autre à cette escadrille, car cet oiseau a la réputation de voler très haut et de ne se reposer guère. La devise que cette unité de bombardiers lourds devait choisir fut donc: « Je te plumerai »<sup>13</sup>.

Comme le fait remarquer Conrad Laforte, bien que la chanson soit effectivement d'origine française, plusieurs pensent aujourd'hui (dont de nombreux Français) qu'elle est plutôt d'origine canadienne-française<sup>14</sup>. Nous nous la sommes effectivement appropriée, comme l'illustrera d'ailleurs mon analyse. L'absence de l'alouette des champs dans nos contrées a peut-être contribué à accentuer le caractère symbolique d'« Alouette, gentille alouette ». Mais les propriétés métaphoriques de la chanson sont probablement aussi alimentées par celles de certains de ses mots, en particulier le verbe *plumer*. Historiquement, c'est en effet d'abord *métaphoriquement* que le mot est utilisé:

Le dérivé *plumer* v. tr. est d'abord attesté (v. 1150) au figuré pour « tirer, arracher la moustache de (un homme) » et, proprement (XIII<sup>e</sup> s.) pour « arracher les plumes à (un oiseau) ». Le verbe a pris au XIII<sup>e</sup> s. le sens figuré de « dépouiller, voler (qqn) » (1205-1250), toujours vivant (*se faire plumer*) [...]<sup>15</sup>.

Bref, la chanson « Alouette, gentille alouette », « [l]a plus populaire des chansons folkloriques du Canada, [...] est devenue pour le monde entier un véritable symbole du Canada français, une sorte de chant national non officiel qui identifie son origine dès les premières mesures de son entraînant refrain à deux temps »<sup>16</sup>. Mais quelles sont les modalités de cette constitution en symbole? Quels chemins la chanson a-t-elle empruntés? Et surtout, quelles traces notre patrimoine phonographique a-t-il laissées de ces mutations? L'analyse qui suit tentera de répondre en partie à ces interrogations. Elle est articulée en thèmes qui épousent plus ou moins une division historique avec quelques chevauchements. En effet, j'ai choisi de regrouper les versions ou les dérivés d'« Alouette, gentille alouette », de façon à en faire ressortir certains aspects, dont l'avènement de l'enregistrement et son impact sur les pratiques d'exécution, le rôle de la chanson populaire dans la promotion des idées, et la chanson comme forme de représentation identitaire.

### **L'ère acoustique: émergence d'une conscience phonographique**

Avant l'avènement des techniques d'enregistrement utilisant de l'appareillage électrique (dont le microphone) au milieu des années 1920, on enregistrait de façon acoustique: « L'artiste chante ou joue son instrument devant un pavillon qui canalise le plus de sons possible vers le style qui grave le disque [...] »<sup>17</sup>. Les limitations techniques d'un tel dispositif exclusivement mécanique conduisaient certains producteurs à privilégier les

voix les plus puissantes, de même que les instruments, dont le spectre harmonique correspondait aux capacités de reproduction des appareils<sup>18</sup>. Que ce soit pour de réelles raisons techniques ou le résultat d'une forme de discrimination, force est de constater que parmi les cinq enregistrements d'« Alouette, gentille alouette » datant de l'ère acoustique, un seul est interprété par une femme<sup>19</sup>.

### Édouard LeBel et Joseph Saucier

Il semble que c'est en 1906 que paraît la première version enregistrée francophone commerciale d'« Alouette, gentille alouette » (sous le titre d'« Alouette »), interprétée par le ténor Édouard LeBel (1865-1939)<sup>20</sup>. LeBel nous présente une interprétation de la version arrangée (1903) par L. Frédéric Bentayoux (1840-1918)<sup>21</sup>, compositeur et pianiste français qui aurait vraisemblablement séjourné au Canada à cette époque<sup>22</sup>. Bien que je n'aie pu entendre cet enregistrement<sup>23</sup>, l'audition d'autres chansons, parmi la quarantaine qu'a interprétées LeBel pour Berliner au cours de la même année, révèle une voix juste, formée et éduquée selon la tradition classique (comme l'illustre, par exemple, un soutien bien contrôlé dans les notes tenues), de même qu'une prononciation fort soignée avec un soupçon d'accent canadien-français<sup>24</sup>.

De formation classique (il étudiera avec Achille Fortier et Paul Wiillard), le baryton Joseph Saucier (1869-1941) enregistre, de son côté, une interprétation fort enjouée de la chanson en 1915, sur un arrangement d'Amédée Tremblay<sup>25</sup>. Parmi les passages qui illustrent la jovialité et la spontanéité de cette version, citons le « sourire » entendu au quatrième refrain sur les mots « alouette, gentille alouette » (01:01-01:03)<sup>26</sup>, l'effet de *yodel* ascendant sur la fin du « ah » dans le cinquième refrain (01:19-01:22), de même que les quelques erreurs qui ponctuent l'interprétation, que l'on a tout de même voulu conserver<sup>27</sup>.

Signalons finalement les différentes façons de prononcer le « je t'y plumerai ». Le plus souvent, Saucier prononce « je *t'y* pleumerai »; mais on entend quelques « je *te* pleumerai », et un seul « je *te* plumerai », soit dans le septième couplet (le dos) (02:15-02:16). En fait, Saucier prononce coup sur coup les trois variantes à l'intérieur d'un intervalle de quatre secondes (02:14-02:18):

Alouette je *t'y* pleumerai  
Je *te* plumerai le dos  
Je *te* pleumerai le dos

Bien qu'apparemment anodines, ces hésitations me semblent illustrer une forme d'indécision quant à l'esthétique à adopter pour l'interprétation d'une telle chanson: la rend-on avec un accent canadien-français marqué, plus proche de l'image que l'on se fait du folklore et du populaire, ou devrait-on plutôt tenter de la « bien » chanter, dans une volonté d'édification? En effet, et comme je l'ai déjà suggéré, l'idée de fixer une interprétation de façon définitive sur un phonogramme n'est peut-être pas encore tout à fait intégrée aux pratiques à cette époque, et à cet égard, l'exemple de Saucier me

semble éloquent<sup>28</sup>. Comme on le verra, certaines versions subséquentes choisiront clairement leur camp.

### Éva Gauthier

On observe également une hésitation, bien que nettement moins prononcée que celle de Saucier, dans les « je t'y plumerai » de l'interprétation de 1917 par Éva Gauthier (1885-1958)<sup>29</sup>, mezzo-soprano de formation classique (elle étudiera au Conservatoire de Paris avec Auguste-Jean Dubulle) très célèbre au Canada et dans le monde à l'époque. Par contre, deux caractéristiques distinguent nettement cet enregistrement des deux précédents. D'abord, l'arrangement n'est plus pour piano, mais bien pour un ensemble vocal masculin (« Quator Male » [sic], peut-on lire sur l'étiquette du 78-tours), apparemment toujours harmonisé par Amédée Tremblay<sup>30</sup>. Ensuite, Gauthier choisit de ne plus énumérer de façon récapitulative, à chaque couplet, les parties de l'oiseau qui sont peu à peu plumées. Plutôt, chacune des parties n'est nommée qu'une seule fois à la fin du couplet qui la concerne. Par exemple, au troisième couplet, Gauthier chante simplement « et le bec, alouette, ah », et non « et le bec, et les yeux, et la tête, alouette, ah<sup>31</sup> ».

Le soin porté à l'harmonisation et à son exécution, et surtout l'absence de répétition des parties de l'alouette, nous éloignent de façon significative, me semble-t-il, d'une interprétation qui se voudrait véritablement fidèle à une tradition dite orale. C'est en effet tout le jeu de l'énumération récapitulative qui donne son caractère *oral* à la chanson<sup>32</sup>, et le fait de l'ignorer reflète plutôt les valeurs d'une tradition *écrite*: l'œuvre est fixée sur la partition, comme le texte d'un livre. Il ne s'agit donc plus d'un jeu de mémoire, découlant de la fugacité propre aux pratiques orales, mais plutôt d'une habileté à échafauder une structure, ici mise en valeur par une harmonisation raffinée et une interprétation vocale juste et précise. Mais ces transformations reflètent aussi déjà, selon moi, l'émergence d'une conscience phonographique: pourquoi répéter lorsqu'on peut faire rejouer le disque à volonté? Et puisque l'on peut faire rejouer l'enregistrement, pourquoi ne pas tenter d'y fixer une interprétation qui soit la meilleure possible?

Encore une fois, l'analyse d'interprétations subséquentes nous éclairera sur certaines visées édicatrices, voire moralisantes, que de telles transformations semblent parfois chercher à soutenir. Toutefois, dans le cas d'Éva Gauthier, j'y décèle davantage une volonté d'expression de la modernité. En effet, Gauthier est reconnue pour son avant-gardisme; on la surnomme d'ailleurs la « grande prêtresse de la chanson moderne ». La chanteuse classique était notamment reconnue pour son amour de la musique contemporaine (elle interprétera, créera même, de nombreuses œuvres de compositeurs contemporains, dont Ravel, Schoenberg et Stravinsky), de la musique javanaise (sa marque de commerce à une certaine époque)<sup>33</sup>, et même du jazz: « C'est ainsi qu'Éva Gauthier contrarie l'ordre musical établi lorsque, le 1<sup>er</sup> novembre 1923, elle devient la première musicienne classique à interpréter en concert des chansons de George Gershwin »<sup>34</sup>, en plus d'autres succès d'Irving Berlin et de Jerome Kern. Nadia

Turbide et Gilles Potvin ajoutent que « [l]a presse s'insurgea contre cette intrusion de la musique légère au concert, mais on dit que le chef d'orchestre Paul Whiteman, impressionné par le talent de Gershwin, lui commanda aussitôt après une œuvre qui sera la célèbre *Rhapsody in Blue* »<sup>35</sup>.

Or, et comme le montre bien Bernard Gendron, on considère tout à fait moderne à cette époque l'inclusion du populaire dans l'avant-garde. Par exemple, Gendron consacre un chapitre à Darius Milhaud, qui s'inspire du jazz dans ses compositions. De fait, Gendron considère « Milhaud's appropriation of jazz [...] as part of a rousing new movement in modernism's recurrent alliances with popular culture »<sup>36</sup>. C'est ce que l'on semble observer ici: une alliance entre l'avant-garde et la chanson populaire folklorique<sup>37</sup>. Il est intéressant de noter ici qu'Éva Gauthier entretenait justement des liens avec les membres du Groupe des six (dont fait d'ailleurs partie Milhaud), qu'elle rencontre en 1920<sup>38</sup>. Il n'est donc pas étonnant qu'elle partage cette même vision de la modernité, et son interprétation d'« Alouette, gentille alouette » doit être lue dans ce contexte.

### **Le Quatuor Octave-Pelletier et le Quatuor canadien**

Contrastent avec le raffinement de l'arrangement précédent ceux interprétés par le Quatuor Octave-Pelletier (version enregistrée en 1918)<sup>39</sup> et le Quatuor canadien (version enregistrée en 1924)<sup>40</sup>. Dans le cas du Quatuor Octave-Pelletier, dirigé par Guillaume Dupuis (1887-1954), le tempo est beaucoup plus rapide que celui adopté dans les autres versions; et l'harmonisation, bien qu'à quatre voix, demeure relativement simple et répétitive comparée à celle d'Amédée Tremblay. Ici, le soliste — peut-être Joseph-Henri Thibodeau — chante clairement un « je t'y pleurerai » tout au long de la chanson<sup>41</sup>. On note également que le soliste est plutôt immergé dans l'ensemble et qu'il doit pousser sa voix à certains moments pour s'en détacher. Notons finalement l'addition d'une partie du corps de l'animal dans cette version par rapport aux autres étudiées jusqu'à maintenant, soit le ventre. Nous retrouverons ce même ajout plus loin dans une autre version de la chanson par le Quatuor Notre-Dame, dirigé lui aussi par Dupuis.

Quant à la version du Quatuor canadien, l'accompagnement vocal est simplement à l'unisson, sans harmonie, et n'agit que comme un chœur exécutant les répétitions. Cette fois, la voix du soliste, Sylva Alarie (père de la cantatrice Pierrette Alarie), est placée à l'avant-plan. Cette version est intéressante à plusieurs égards. Tout d'abord, on entend toujours le « je t'y pleurerai », caractéristique également de la plupart des versions précédentes. Ensuite, Alarie tend à diphtonguer certaines voyelles, comme dans le mot « tête », qui est prononcé « taïte ». Mais plus intéressant encore est ce contraste entre la tentative d'Alarie de chanter avec une voix « classique », et celle plus « populaire » de l'ensemble qui l'accompagne en écho. D'ailleurs, cette façon d'accompagner du quatuor vocal se rapproche davantage d'une représentation traditionnelle de la chanson, sans complexité harmonique et avec une simple fonction de répétition en diminution, comme le montre l'exemple suivant (00:05-00:30):

*Soliste:* *Alouette, gentille alouette*  
*Alouette, je t'y plumerai*  
**Chœur:** **Alouette, gentille alouette**  
**Alouette, je t'y plumerai**  
*Soliste:* *Je t'y plumerai la tête*  
*Je t'y plumerai la tête*  
**Chœur:** **Je t'y plumerai la tête**  
**Je t'y plumerai la tête**  
*Soliste:* *Ah, la tête*  
**Chœur:** **Ah, la tête**  
*Soliste:* *Alouette*  
**Chœur:** **Alouette**  
**Chœur et soliste:** **Ah...**  
*Alouette, gentille alouette*  
*Alouette, je t'y plumerai*

Il faut se rappeler que Sylva Alarie était maître de chœur et chef d'orchestre, et a donc joui d'une formation classique. Encore une fois, donc, on perçoit cette hésitation, présente, par exemple, dans la version de Saucier. Mais dès l'année 1928, cette ambiguïté disparaît et laisse place à des interprétations campées. Ce sont ces versions ce que nous allons maintenant étudier.

### **D'une guerre à l'autre: l'affrontement**

Les tensions entre tradition et modernité ont de tout temps marqué l'histoire du Québec. Toutefois, la période de l'entre-deux-guerres apparaît comme cruciale à cet égard. En effet, et comme nous le rappelle la musicologue Hélène Paul, le Québec traverse une période difficile après la Première Guerre mondiale, notamment en ce qui a trait à une remontée du nationalisme, ce qui se reflète dans les journaux et le discours critique de l'époque<sup>42</sup>. D'un côté, on retrouve les ardents défenseurs « des valeurs traditionnelles des Canadiens français, valeurs polarisées autour de la langue et de la culture françaises, de l'église catholique, de l'ordre moral, de la famille et de la vie à la campagne [...] »<sup>43</sup>, et de l'autre, ceux pour qui le Canada français doit se tourner vers une vision plus moderne de la société, à l'image, entre autres, des Américains. Cependant, cette opposition n'est pas toujours radicale, comme l'illustre par exemple les opinions d'un Léo-Pol Morin, qui, tout en rappelant l'importance de notre folklore<sup>44</sup>, fait l'apologie du jazz (en fait, d'une certaine conception du jazz) et du phonographe<sup>45</sup>. À cet égard, la phonographie occupe d'ailleurs une place ambiguë, puisque outil de préservation (de la tradition) pour les uns, et d'émancipation (à l'américaine) pour les autres<sup>46</sup>.

Plus encore, le « clan » des traditionalistes (comme celui des modernistes d'ailleurs) n'est évidemment pas complètement homogène. On y décèle plusieurs nuances qui sont en partie reflétées dans notre patrimoine phonographique. Ici encore, notre « Alouette, gentille alouette » nous permettra, je l'espère, d'illustrer ces tensions, en

particulier entre les tenants d'une tradition, disons, plus fidèle ou « authentique », et ceux d'une autre plus édificatrice, débouchant notamment sur l'incroyable succès de la Bonne chanson de l'abbé Charles-Émile Gadbois (1906-1981).

Dans les analyses précédentes, j'ai relevé les hésitations dans l'exécution qui semblaient illustrer un tâtonnement d'ordre esthétique. Dans le contexte des tensions des années 1920 et 1930, ces hésitations sont à peu près disparues, au profit de positions esthétiques de plus en plus campées dans une tendance ou dans l'autre à mesure que l'on avance dans le temps. En ce qui nous concerne, cette opposition s'observera notamment dans les façons d'exécuter la chanson, dans leurs arrangements, et même dans le traitement en studio, désormais grandement facilité avec l'avènement de l'enregistrement électrique<sup>47</sup>. En effet, Robert Thérien souligne entre autres que « [l]e passage de l'acoustique à l'électrique transforma la notion de ce qui était audiogénique sur disque. Captant beaucoup plus de nuances, le microphone rendit désuète cette façon de chanter à bout de voix en articulant à outrance »<sup>48</sup>. Certaines des versions analysées ici illustreront ce changement.

### **Tendances traditionaliste et édificatrice**

Pour les fins de notre discussion, je m'attarderai d'abord à trois versions d'« Alouette, gentille alouette » toutes parues en 1928, pour les comparer ensuite avec celle plus tardive du Quatuor Alouette. Selon Bibliothèque et archives Canada (site du Gramophone virtuel), la version d'Eugène Daignault (1895-1960) aurait été enregistrée à Montréal en novembre 1927 et lancée en février 1928<sup>49</sup>. L'esthétique adoptée dans cette interprétation est clairement de tendance traditionaliste. En effet, l'accompagnement au piano est plutôt simple, et présente même certaines hésitations rythmiques, typiques d'un jeu instrumental associé à la musique traditionnelle. Quant aux voix d'accompagnement, elles répondent la plupart du temps au soliste à l'unisson, ou à la tierce pendant le refrain, selon un patron proche de celui entendu dans la version du Quatuor canadien. D'ailleurs, tout comme Alarie, Daignault adopte une prononciation toute canadienne française, comme l'illustre les « je t'y pleumerai »; par contre, Daignault chante avec une voix « populaire », et non « classique » comme le faisait Alarie. Cette approche plus traditionnelle n'est pas étonnante quand on connaît, par exemple, les rapports qu'entretient Daignault avec d'autres figures de la musique traditionnelle, dont Conrad Gauthier, organisateur des Veillées du bon vieux temps dans les années 1920 et 1930, ou d'autres plus récentes, comme Isidore Soucy ou Ovila Légaré.

La version de Charles Marchand, que Jean-Nicolas De Surmont décrit comme « le premier interprète canadien-français de la Bonne Chanson »<sup>50</sup>, est lancée en novembre 1928<sup>51</sup>, soit bien avant la prise en main du mouvement par l'abbé Gadbois<sup>52</sup>. On y décèle tout de même une tendance propre aux interprétations associées à la Bonne chanson (tendance qui ira d'ailleurs en s'accroissant). En effet, bien que la performance de Marchand se rapproche beaucoup de celle de Daignault (voix « populaire », accent québécois, « Je t'y pleumerai », etc.), les arrangements, eux, sont complètement

différents: la partie de piano est non seulement plus complexe, mais exécutée dans la plus pure tradition classique. De plus, les voix d'accompagnement chantent un arrangement plus contrapuntique, dans lequel des lignes mélodiques différentes se mélangent de façon harmonieuse, plutôt que de répondre en écho au soliste. Ce bel arrangement, signé par le musicien de formation classique Pierre Gautier (1863-1940), se termine sur le mode mineur, ce qui donne à la chanson une couleur particulièrement nostalgique. Comme le souligne Danielle Tremblay, cette façon de représenter la tradition est typique d'une volonté de l'adapter à la réalité urbaine grandissante<sup>53</sup>. En effet, tout se passe comme si on mettait phonographiquement en scène la voix bien « canayenne » de Marchand dans un cadre des plus sophistiqué.

Entre les deux, on trouve une nouvelle version interprétée par le Quatuor Notre-Dame, que dirige également Guillaume Dupuis (qui était, rappelons-le, directeur du Quatuor Octave-Pelletier)<sup>54</sup>. Particulièrement enjouée et expressive, cette version nous fait entendre un soliste à la fois nuancé et coquin, ce que permet désormais la technologie « électrique » que l'interprète n'hésite pas à exploiter de belle façon. En jouant tant sur l'intonation (souvent proche de la langue parlée) et sur les contrastes de dynamique, tout en adoptant une voix « populaire » et l'accent canadien-français, le chanteur parvient à mon avis à allier traditionalisme et urbanité. En effet, le caractère léger et même humoristique qui caractérise cette version fait s'estomper, me semble-t-il, le cloisonnement entre les deux mondes qu'une version comme celle de Marchand, par son ton trop sérieux peut-être, réussit moins à masquer.

Mais la palme de l'interprétation de bon ton par excellence va certainement au Quatuor Alouette, l'un des interprètes « officiels » de la Bonne chanson, avec leur enregistrement de 1942<sup>55</sup>. Fait intéressant, cette version va justement reprendre le même arrangement de Pierre Gautier entendu dans la version de Charles Marchand<sup>56</sup>. L'amélioration des techniques d'enregistrement permet de mieux mettre en évidence le jeu complexe des voix qui s'entrecroisent et qui sont chantées dans un français plus épuré, signalé par un changement important dans la prononciation: cette fois, on chante un « je t'y plumerai » soigné et constant. Pourtant, on décrit la façon d'interpréter du Quatuor Alouette comme étant « remarquable par l'homogénéité vocale, trouvant un juste équilibre entre *l'expression authentique du terroir* et la chanson artistique<sup>57</sup> ». Tout en étant d'accord avec « l'homogénéité vocale », notamment accentuée par la qualité du mixage, et le côté « artistique » de l'interprétation et de l'arrangement, la trajectoire que la chanson « Alouette, gentille alouette » a suivi jusqu'ici tend plutôt à suggérer qu'il s'agit de tout, sauf de « l'expression authentique du terroir ». Il me semble plutôt qu'on ait affaire ici à une approche manifestement edificatrice, surtout dans le contexte des efforts menés en ce sens par tout le mouvement de la Bonne chanson. La boucle est donc bouclée, et le processus d'institutionnalisation du folklore semble à cette époque à peu près complété<sup>58</sup>.

### Émergence de stratégies d'intégration

La profusion de versions disponibles depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle rendra notre « Alouette, gentille alouette » plus présente que jamais dans la culture canadienne-française. À tel point que dès les années 1930, certains commencent à y faire directement référence dans de nouvelles chansons. Bien entendu, il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau: par exemple, le musicologue Frank Dobbins mentionne une œuvre publiée entre 1556 et 1578 du compositeur français Nicolas Millot (mort après 1589) qui dériverait d'« Alouette, gentille alouette »<sup>59</sup>. Mais la pratique, dans le contexte de la société canadienne française de l'époque, prend ici un sens particulier. De plus, le fait d'*enregistrer* ces chansons dans lesquelles on entend des références à « Alouette, gentille alouette » participe à une sorte de mise en abyme de l'air folklorique, ce qui débouchera notamment plus tard sur une mise en abyme de la culture québécoise elle-même.

Composée par Louis-Roméo Beaudry (1882-1932)<sup>60</sup>, la chanson « Alouette, n'aie pas peur de moi » a fait l'objet d'au moins trois enregistrements au cours des années 1930, soit les versions du baryton Albert Marier (1895-1971) et de l'acteur français Nicolas Amato lancées en 1931, et celle du baryton Albert Viau (1910-2001) de 1938<sup>61</sup>. Les trois versions s'ouvrent avec une citation du refrain d'« Alouette, gentille alouette » entonné par un chœur ou joué au piano. L'alouette est même personnifiée par une flûte dans la version de Marier. La chanson parle des malheurs que doit subir l'oiseau dans diverses circonstances. Ainsi, « On t'en veut donc pauvre alouette / Toi, le doux chanteur de nos bois[!] / Car chaque fois qu'on fait la fête / On te massacre à pleine voix »; ou pire encore, « Même les enfants au coeur tendre / Parlent de te mettre en morceaux / Et l'on dirait à les entendre / Qu'ils sont devenus les héros ». Dans les refrains, le narrateur tente de rassurer l'oiseau en l'invitant à sa fenêtre, et en lui promettant qu'il ne lui plumera « ni cou, ni tête / Ni les pattes, ni les ailes / Ni [sa] jolie queue en dentelle ». Puis, le refrain se termine sur un ton nostalgique: « Alouette, n'aie pas peur de moi / Viens me fredonner tes chansons d'autrefois ».

Deux choses m'apparaissent intéressantes. D'abord, le fait que l'on commence à associer explicitement la chanson « Alouette, gentille alouette » aux enfants. D'ailleurs, une version tronquée de l'enregistrement de 1928 d'« Alouette, gentille alouette » par Eugène Daignault sera rééditée dans la nouvelle collection « Mignon pour la jeunesse » (destinées aux enfants) de la compagnie de disque Compo<sup>62</sup>. Par ailleurs, la collection « Mignon » est lancée à peu près au moment où l'on cherche à développer le même créneau-jeunesse en littérature, avec, pour la première fois au Québec, le lancement de collections de livres pour enfants<sup>63</sup>. L'autre remarque concerne la dernière ligne du refrain, dans laquelle le narrateur demande à l'alouette de lui chanter ses « chansons d'autrefois ». Cette attitude illustre bien le caractère nostalgique que prend le folklore à une époque où l'urbanité est maintenant bien implantée, ce qui a déjà été suggéré dans les analyses précédentes.

La même stratégie d'allusion se manifeste dans au moins trois autres enregistrements de la même période (1931-1937). Il s'agit de trois pièces instrumentales traditionnelles

portant toutes le titre de « Reel Alouette ». Bien que l'auteure de l'article « Alouette! » de l'*Encyclopédie de la musique au Canada* prétend que « les divers *Reel Alouette* » n'ont « aucun rapport avec la chanson folklorique », une simple écoute permet de constater le contraire<sup>64</sup>. La première version date de 1931 et est interprétée par un duo inconnu appelé Leblond et Messier, qui jouent respectivement de l'accordéon et... du xylophone<sup>65</sup>! Accompagné par une bombarde, le duo joue une pièce typiquement folklorique de forme binaire dans laquelle deux thèmes sont répétés plusieurs fois en alternance. La mélodie du premier thème, jouée à l'accordéon avec un accompagnement au xylophone, n'a effectivement pas de rapport avec « Alouette, gentille alouette ». Puis, le xylophone se met à jouer le deuxième thème, soit la mélodie du refrain d'« Alouette, gentille alouette ».

La version du « Reel Alouette » par Isidore Soucy (1899-1963) et Donat Lafleur (1892-1973), surnommés les Vive-la-joie<sup>66</sup>, date de mai 1937<sup>67</sup>. Il s'agit sensiblement de la même pièce avec quelques variations. Contrairement à la version précédente, le *reel* est constitué de trois thèmes: les deux premiers consistent en des variations des thèmes qui étaient joués à l'accordéon dans la version de Leblond et Messier, alors que le troisième est notre « Alouette, gentille alouette ». Les deux premiers thèmes sont joués à l'unisson par le violon (Soucy) et l'accordéon (Lafleur), et un harmonica s'ajoute pour l'exécution du troisième, ce qui met en évidence la mélodie d'« Alouette, gentille alouette ».

Le « Reel Alouette » (1937) de Joseph-Ovila LaMadeleine (1879-1973), violon, accompagné par son fils Marcel à la guitare, est, cette fois, complètement différente des deux précédentes<sup>68</sup>. En effet, la pièce est de forme binaire et est constituée de l'alternance de deux nouveaux thèmes (dont l'un en 5/4), aucun n'ayant de lien avec « Alouette, gentille alouette ». C'est plutôt au tout début de l'enregistrement que l'on fait allusion à la chanson folklorique, dont le refrain est entonné par les musiciens (avec un « je t'y pleumerai » bien senti). Puis, le chant s'arrête pour laisser la place à Joseph-Ovila, qui s'adresse aux musiciens en ces termes:

Joseph-Ovila:           Coudon là les musiciens, vous êtes icitte pour faire d'la musique là!  
Envoyez fort! Ben Marcel, sors ta guitare là, pis gratte z'y su' l'ventre, pis fais la brailler  
un peu là.

Marcel:                    J'me ferai pas prier ben certain, voyons là!

C'est alors que le *reel* commence, comme pour marquer une rupture, comme si on devait maintenant passer à autre chose. La Deuxième guerre mondiale s'en chargera bien.

## Voyage aux États et retour au Québec

### L'américanisation

La Deuxième Guerre mondiale sera le déclencheur de nombreux changements profonds dans tout le monde occidental. L'économie se relève rapidement des années de misère qui ont suivi le krach boursier de 1929, ce qui encouragera notamment la circulation des biens et des individus dans un monde de plus en plus accessible. Ces changements toucheront également la musique. La chanson qui nous intéresse sera, quant à elle, exportée (surtout aux États-Unis) et interprétée dans toutes sortes de styles, notamment par des grands noms du swing, du classique et du rock'n'roll.

Dans les années 1930 et 1940 émerge un nouveau style musical qui fera sensation: le swing. Montréal, ville par excellence du jazz déjà à l'époque, accueillera les plus grands, dont Jimmy Dorsey, Duke Ellington, Cab Calloway et Jimmy Lunceford<sup>69</sup>. C'est dans ce contexte que des versions swing d'« Alouette, gentille alouette » sont enregistrées, notamment celle de l'Américain Harold Leonard (et son Windsor Hotel Orchestra) en 1930, de même que celle du Britannique Ray Noble (1903-1978) en 1941<sup>70</sup>. Comme plusieurs autres chefs d'orchestres de danse, Leonard est souvent engagé à Montréal dans les grands hôtels. C'est ce qui explique que l'enregistrement ait eu (probablement) lieu à Montréal<sup>71</sup>. Le cas de Noble est différent: ce serait en effet à la suite d'une tournée britannique de l'orchestre de Jimmy « Trump » Davidson (1908-1978) en 1938, un chef ontarien renommé, que Ray Noble aurait été invité à en prendre la direction jusqu'en 1942<sup>72</sup>. On peut donc imaginer une complicité avec les musiciens canadiens qui auraient mené, entre autres, à l'enregistrement d'un arrangement swing léger et amusant d'« Alouette, gentille alouette ».

Avec la fin de la guerre et l'arrivée des années 1950 survient l'avènement des banlieues et de tout ce qui s'y rattache: profusion des voitures, mécanisation des tâches ménagères, arrivée de la télévision et des nouveaux modes de loisirs décentralisés, etc. C'est dans ce contexte qu'une génération d'adolescents prise dans ce nouvel environnement douillet, mais ennuyant, s'éprend d'une musique à la fois explosive, « défoulante » et rafraîchissante: le rock'n'roll et ses dérivés<sup>73</sup>. C'est aussi l'apparition des grandes stars (de la musique et du cinéma) que la radio, le cinéma, la télévision et les médias écrits ne cesseront de promouvoir. Encore une fois, notre « Alouette, gentille alouette » rayonnera, mais cette fois interprétée de façon plutôt tonitruante pour l'époque, sinon dépaysante, et pas par n'importe qui: les Four Lads, les Delta Rhythm Boys<sup>74</sup>, Bill Haley and His Comets, Liberace et même Elvis Presley! Plusieurs autres versions étrangères de la chanson ont été enregistrées ou diffusées<sup>75</sup>, mais je n'en mentionnerai que quelques-unes ici, surtout américaines.

C'est en 1954 que paraît la version instrumentale enregistrée en concert de Liberace, orchestrée dans le style flamboyant qu'on lui connaît<sup>76</sup>. Le thème alterne entre les cuivres et les cordes, le tout sur un rythme galopant avec de nombreuses modulations harmoniques et texturales. Quant aux percussions, elles sont mises à profit dans une section qui évoque les rythmes traditionnels typiques de la musique folklorique. De son

côté, Bill Haley (and His Comets) lance sa version en 1958<sup>77</sup>. Intitulée « Pretty Alouette (Be My Only One) », l'interprétation de Haley est tout à fait dans le style auquel il nous a habitués, très proche des « Crazy Man Crazy » (1953) ou « Rock Around the Clock » (1954). La chanson fait partie d'un album dont le concept, comme son titre *Rockin' Around the World* l'indique, consiste à interpréter dans le style rock'n'roll des airs représentant différents pays. Le texte de la chanson est toutefois fort éloigné de l'original, puisqu'il est davantage question d'une fille (représentée par l'alouette) qui devrait venir danser et s'amuser plutôt que de rester assise dans le coin de la pièce. L'ensemble canadien The Four Lads tentera, de son côté, de proposer une version plus « authentique » de la chanson aux anglophones, en l'interprétant en français (avec accent...) sous le titre pédagogique d'« Alouette Means "Skylark" » (1959)<sup>78</sup>. Le groupe connaîtra le succès non seulement au Canada, mais aussi aux États-Unis, où ils figureront souvent au palmarès dans les années 1950 (notamment avec les titres « The Mockingbird », « Skokian » ou « Standing on the Corner »). Au cours de leur carrière, ils vendront près de 50 millions de disques. La version est intéressante en ce que la mélodie est chantée de façon syncopée, ce qui inspirera d'autres artistes, notamment Elvis<sup>79</sup>.

C'est peut-être Elvis Presley qui, à première vue, dénaturera le plus la chanson, devenue « Almost Always True » dans sa version de 1961 qui figure sur l'album du film *Blue Hawaii* (réal. Norman Taurog)<sup>80</sup>. Je dis « à première vue », parce qu'une écoute superficielle ne nous permet pas tellement de faire le rapprochement avec l'original, sauf par la mélodie. Mais en y regardant de plus près, on constate que dans le film, la chanson survient à un moment particulier. Maile, la petite amie de Chad (incarné par Elvis), demande à ce dernier si, par hasard, il n'aurait pas de liaisons amoureuses à l'étranger; Chad lui répond par la chanson « Almost Always True ». C'est alors que l'on apprend qu'il lui a toujours..., enfin *presque* toujours été fidèle, sauf peut-être pour cette « pretty Mademoiselle » (en français dans le texte). La combinaison de la notion de l'étranger (*abroad*), peut-être vaguement illustré par cet air désormais connu partout dans le monde occidental, et l'allusion à une jeune femme francophone (« Mademoiselle ») semble indiquer que la chanson est bien devenu un symbole: peut-être pas du Canada français (du moins dans le contexte du film *Blue Hawaii*), mais au moins d'une altérité vaguement francophone. Chez-nous, ce symbolisme prendra évidemment d'autres proportions.

### **L'allégorie nationaliste**

La recrudescence du nationalisme dans la province au cours des années 1960 et 1970 viendra évidemment teinter une bonne partie de la production musicale (désormais) québécoise. On observe alors une polarisation semblable à celle déjà décrite au sujet des années 1920-1930, opposant toujours tradition et modernité, mais selon de modalités différentes. Certes, certains groupes, comme les Cailloux, sont résolument associés à la tendance folklorique, comme l'illustre notamment leur version d'« Alouette, gentille alouette » de 1965<sup>81</sup>. Quant à la version de Garolou de 1978<sup>82</sup>, bien qu'accoutrée en rock, on sent toujours cette volonté de respecter la tradition,

comme si on ne faisait qu'interpréter la chanson au goût du jour dans le contexte d'une oralité en perpétuelle mutation.

C'est une toute autre posture qu'adopteront certains autres artistes qui choisiront « Alouette, gentille alouette » comme moyen d'exprimer leurs opinions, le plus souvent politiques<sup>83</sup>. Selon Bruno Roy, « [p]ar la chanson, l'identité et le pays font exister une conscience populaire proprement québécoise »<sup>84</sup>. Dès 1971, Jean-Guy Moreau exploite lui aussi la chanson, mais cette fois dans une série de monologues entrecoupés de travestissements et de parodies d'« Alouette, gentille alouette » dans un album intitulé *Alouette, je t'y plumeray...*<sup>85</sup>. Sur des arrangements de François Dompierre, Moreau présente la chanson tour à tour en standard de jazz, en danse folklorique russe, en calypso créole, en air de comédie musicale, en chanson des Beatles (inspirée de « Blackbird »), en cha-cha, en version kitsch à la Guy Lombardo, en blues et en marche militaire. On entend même un Moreau imiter Robert Charlebois chantant « Alouette » en fausses notes sur fond d'« Engagement ». L'album prône clairement le nationalisme québécois et l'indépendance dans sa nouvelle version ouverte sur le monde, mais ne connaîtra pas l'impact qu'aura une autre chanson, toute brève, mais combien évocatrice et provocante.

Je pense bien sûr à Félix Leclerc et à son « Alouette en colère », composée et interprétée en public dès 1970, mais que le chansonnier n'enregistrera qu'en 1972<sup>86</sup>. Beaucoup de choses ont déjà été dites au sujet de la première des chansons engagées du chanteur<sup>87</sup>, et « peut-être la plus vindicative de Félix Leclerc, chanson dans laquelle il interpelle l'injustice du monde »<sup>88</sup>. Toutefois, bien que plusieurs aient abondamment discuté des circonstances de sa création (la Crise d'octobre, le barrage militaire à l'entrée de l'Île d'Orléans, la marche inspirante sur la grève, ou serait-ce plutôt la nuit passée à écrire dans l'escalier de la cave?)<sup>89</sup>, peu se sont penchés sur les variantes de la chanson.

Dans son chapitre consacré à « L'alouette en colère », Jean Dufour nous présente une version préliminaire du texte de la chanson que Félix lui a offerte, et dont le titre se lit comme suit: « Une alouette en colère (confidences d'une province) »<sup>90</sup>. Bien entendu, pas besoin de cette formulation pour comprendre que l'alouette devient allégorie: « Son chant de révolte emprunte à la tradition populaire le mythe de l'alouette, doux oiseau que sa gentillesse naturelle expose à tous les méfaits »<sup>91</sup>. Mais cette façon de l'exprimer nous permet d'établir une sorte de fil conducteur avec ce qui précède. Comme c'était le cas pour « Alouette, n'aie pas peur de moi », ou même les « Reel Alouette », Félix opte pour l'intégration d'éléments significatifs de la chanson pour créer l'image dont il a besoin. Mais plutôt que de limiter l'allusion à un simple retour sur la chanson, la chanson devient elle-même image et accède véritablement au rang de symbole. Plus encore, il peaufine cet emprunt: dans la version préliminaire, le « gros voisin d'en face » accourt vers le « fils enragé » « Pour lui casser les reins / et le cou, et les pattes / et la tête, alouette... »; alors que dans la version que l'on connaît, on vient pour « [...] lui casser les reins / et le dos et la tête / et le bec et les ailes / Alouette, ah! ». On commence par lui briser la structure, pour ensuite viser sa pensée, sa parole

et, finalement, sa liberté. Ici, l'allégorie est complète, et l'oiseau québécois est blessé, mais peut-être pour mieux se relever.

Charlebois se sert au moins deux fois plutôt qu'une de l'allégorie, devenue arme à deux tranchants dans son cas. D'abord dans « Adieu Alouette » (1973)<sup>92</sup>, chantée presque exclusivement en anglais, Charlebois « explicite une conception de la démographie des minorités présente dans toute [sa] production. Parlant anglais, ce sont nos voisins de partout [...] qui nous interrogent. [...] Si exotiques que nous soyons et bien que nous passions facilement pour quelqu'un d'autre<sup>93</sup>, nous sommes simplement Québécois [...] »<sup>94</sup>. L'allusion est ici toutefois strictement textuelle, la chanson se terminant sur un « Alouette, je t'y plumerai » dans un fort accent anglais sans rapport avec la mélodie qui nous intéresse. Par contre, Charlebois réutilise « Alouette, gentille alouette » de façon plus évidente dans une autre chanson où l'anglais est toujours présent, « The Frog Song » (1976)<sup>95</sup>. Sur un texte de Jean Chevrier, la chanson nous présente le monde étriqué et paumé d'un Québécois que l'on exploite, le tout dans une ambiance d'espoir d'un miracle qui jamais ne surviendra: « I'm a Frog, you're a Frog, kiss me / And I'll turn into a prince, suddenly »<sup>96</sup>. C'est sur la base de cet espoir et de cette naïveté qu'on abuse du personnage, qui, pensant tirer son épingle du jeu, proposera: « Donne-moi des peanuts / J'm'en va t'chanter "Alouette" sans fausse note ». Mais l'allusion ne s'arrête pas là, puisque la chanson se clôt sur une citation psychédélique de la mélodie d'« Alouette, gentille alouette », précédée par une sorte de défiguration auditive de la voix du personnage sur la dernière occurrence des mots « Alouette sans fausse note », personnage « sous-frog » qui semble rétrécir, jusqu'à disparaître. C'est à ce moment que l'on entend la mélodie d'« Alouette, gentille alouette » en accéléré et sur un rythme qui va l'aubin: symbole pris au piège, pris en cage.

Près d'une vingtaine d'années plus tard, cette utilisation symbolique d'« Alouette, gentille alouette » comme emblème du Québécois fragile, hésitant, plein de rancœur, mais en même temps incapable de traduire ses sentiments en action (politique ou autre) est également présente dans « Pissou » (1992) de Jean-Pierre Ferland, qui, après huit ans de silence discographique (durant cette période, il anime à la télévision), sort enfin un nouveau disque. En entrevue, il déclare:

Après des années à animer, à sourire sans jamais rien affirmer, je me suis dit: faut que je parle. Et j'ai décidé de dire carrément que je suis pour la séparation. On a tellement chialé à propos de notre situation. Et quand arrive le moment de poser un geste: on écrase. On a été élevés comme ça, dans la peur de la police, de la confession. En plus de ça, pissou, c'est un mot inventé par les Anglais<sup>97</sup>!

Le journaliste Félix Légaré (qui interviewe Ferland) écrit:

Dans une cinglante ironie, il termine d'ailleurs la chanson en chantonnant: « Alouette, je t'éplumerai ». « J'ai improvisé ça en studio, répond Ferland. J'avais eu un flash la veille. J'ai découvert qu'à l'origine, Alouette était chantée par les Anglais! » Il éclate d'un rire sadique: « Tu vois le genre: m'a te plumer jusqu'à ce qui te reste plus rien! » L'Alouette est un pigeon travesti<sup>98</sup> ...

Certains artistes de la nouvelle génération ont pris le relais de l'allégorie de l'alouette. Par exemple, Étienne Geoffroy (montage, son et illustration) et Marie-Claude Beaudry (photographies) ont récemment proposé une « Alouette en colère » au second degré, à travers une mise en scène multimédia de la chanson accessible sur Internet<sup>99</sup>. L'œuvre consiste en une sorte de diaporama de photographies et d'illustrations retouchées qui illustrent les paroles du texte. Les images et le texte sont soutenus par une boucle musicale de style industriel (sans lien avec « Alouette, gentille alouette »), qui sied d'ailleurs parfaitement à l'ensemble. On assiste ici à une nouvelle strate symbolique, comme nous l'indiquent les propos d'Étienne Geoffroy en introduction à son œuvre:

Je n'étais même pas né quand Félix Leclerc fit paraître *L'alouette en colère* en 1972. Mais pourtant, ce texte continue d'exprimer un sentiment d'impuissance qui perdure encore aujourd'hui. C'est pourquoi j'ai voulu actualiser une œuvre de celui qui est devenu le plus grand poète populaire québécois. Cette présentation est dédiée à toutes les alouettes de ma génération qui, comme moi, ravalent leur colère.

Un sentiment d'impuissance que certains transformeront en énergie revendicatrice: en 2004, le succès qu'a connu la chanson « Libérez-nous des Libéraux »<sup>100</sup> de Loco Locass confirme, en quelque sorte, la puissance évocatrice d'« Alouette, gentille alouette », qui cette fois sert de levier à une attaque en règle visant les gouvernements libéraux provincial québécois et fédéral: « Une fois l'mandat fini, le pays ressemble d'un abatis / Coupe sombre, coupe à blanc, Coupe Grey / "Alouette, je te plumerai" »<sup>101</sup>. De plus, non seulement fait-on appelle au fameux refrain, à sa mélodie et à son texte, mais on effectue aussi un retour au folklore, lequel, dans un procédé tout à fait typique du hip hop, est recyclé musicalement pour servir de toile de fond, particulièrement dans les sections menant aux refrains et à la fin de la chanson. « Alouette, gentille alouette » en vient donc qu'à se représenter elle-même, à servir d'emblème à tout le folklore, à symboliser le peuple québécois, de même que sa révolte. Mais cette interprétation ne fait pas l'unanimité, comme en témoigne cette critique de Bernard Lamarche:

Le succès-surprise « Libérez-nous des libéraux » se retrouve [...] sur le disque, question d'étoffer le lexique des causes qu'il fait bon d'épouser, des gens qu'il fait du bien de tarauder, comme le premier ministre Jean Charest. À un point tel qu'on se dit que Loco Locass émerge exactement là où on l'attendait, bien à gauche, à la limite d'être embrigadé dans la vertu<sup>102</sup>.

Vertueux ou pas, nouveau ou pas, le discours de Loco Locass s'inscrit néanmoins dans ce que l'on désigne de plus en plus comme un retour de la chanson engagée, et dont fait partie, encore une fois, notre oiseau pourtant plumé sans relâche.

## **Conclusion**

J'ai voulu, dans cet article, offrir davantage qu'une simple liste des versions enregistrées de la chanson « Alouette, gentille alouette » ou d'autres s'en inspirant. Bien entendu, de nombreuses versions ont été oubliées en chemin, et ce travail devrait

donner l'envie à d'autres de pousser plus loin l'exploration. J'espère tout de même avoir donné une direction à une trajectoire à première vue aléatoire. En fait, la mise en abyme toujours croissante des significations rattachées à la chanson au cours de son voyage transphonographique pourrait être ramenée à deux grandes tendances.

Premièrement, on observe une motivation croissante de la (ré-)utilisation de la chanson à mesure que l'on avance dans le temps. On passe ainsi d'une chanson folklorique dont la fonction est avant tout ludique à des versions soutenant une série de motifs, au gré de l'histoire, que ce soit, par exemple, l'idéologie bien pensante de la Bonne chanson ou celle de l'indépendantisme des années 1970. À cet égard, une comparaison entre deux films d'animation intitulés *Alouette*, tous deux produits par l'ONF à 35 ans d'intervalle, révèle une même tendance. Le premier, réalisé par René Jodoin et Steve McLaren en 1944, est un film pédagogique destiné aux anglophones, et dans lequel on entend la chanson « Alouette, gentille alouette » (interprétée par The Four Gentlemen avec un fort accent anglais) sur des images animées de l'oiseau. Le deuxième, réalisé cette fois par Michèle Pauzé en 1979, est une courte vignette de 30 secondes. On y entend encore la chanson, mais cette fois interprétée par deux petits oiseaux (l'un francophone, l'autre anglophone) se balançant sous un drapeau américain flottant, sorte d'épée de Damoclès<sup>103</sup>.

Deuxièmement, le degré de représentation symbolique que l'on va attribuer à la chanson, comme à l'oiseau, va également évoluer. La chanson évoque d'abord l'alouette pour elle-même, sans réelle construction métaphorique. Puis, à un deuxième niveau, et de façon autonymique, la chanson s'est parfois représentée elle-même, chanson dans la chanson<sup>104</sup>. Finalement, « Alouette, gentille alouette » s'est mise à symboliser, à des degrés divers, la société québécoise prise dans son ensemble, tant chez nous qu'à l'étranger. À ce propos, j'ai été étonné de constater à quel point le symbole de l'alouette seyait bien aux sociétés postcoloniales, comme pour refléter cette fragilité identitaire qui semble les (nous) caractériser. Dans sa critique d'un film africain, incidemment intitulé *Afrique, je te plumerai*, Robert A. Rosenston écrit :

*Afrique, je te plumerai* aborde d'une façon différente la question des significations du colonialisme, du néocolonialisme et de la notion d'indépendance dans le contexte africain [...]. Le Cameroun est le seul pays africain à avoir été colonisé simultanément par trois nations européennes (la France, la Grande-Bretagne et l'Allemagne); pourtant, ses expériences coloniales et postcoloniales sont très semblables à celles vécues par d'autres pays africains. Le titre du film, emprunté au refrain d'« Alouette », [...] donne le ton de cet essai sardonique et souvent humoristique sur l'histoire et l'héritage du colonialisme<sup>105</sup>.

En fait, et comme le fait peut-être l'oiseau « attiédi par la civilisation » de Miguel Oscar Menassa (épigraphe), tout se passe comme si la chanson avait décidé de prendre une direction, sans toutefois nous prévenir de la destination.

**PARU DANS *ÉCOUTER LA CHANSON*. 2009. ARCHIVES DES LETTRES CANADIENNES, TOME XIV, p. 53-86. LUCIE JOUBERT, DIR. MONTRÉAL: FIDES.**

## **Bibliographie**

*45<sup>e</sup> anniversaire de la 425<sup>e</sup> escadrille Alouette, Montréal, Forces armées canadiennes, 1989.*

Adorno, Theodor W., « Nadelkurven », *Musikblätter des Anbruch* 2, n<sup>o</sup> 10 (février), 1928, p. 47-50.

Adorno, Theodor W., « The Curves of the Needle », *October*, n<sup>o</sup> 55 (hiver), 1928/1990, p. 48-55.

Adorno, Theodor W., « On Popular Music », *Studies in Philosophy and Social Sciences* 9, 1941, p. 17-48.

Barbeau, Marius, *Alouette!: nouveau recueil de chansons populaires avec mélodies, choisies dans le répertoire du Musée national du Canada*, Montréal, Éditions Lumen, 1946.

Bertin, Jacques, *Félix Leclerc: le roi heureux*, Paris, Arléa, 1987.

Chanan, Michael, *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music*, Londres et New York, Verso, 1995.

Coirault, Patrice, *Formation de nos chansons folkloriques*, vol. 3, Paris, Éditions du scarabée, 1959.

Colin, Didier, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes*, Paris, Hachette, 2000.

De Surmont, Jean-Nicolas, *La Bonne Chanson: le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Triptyque, 2001.

Dufour, Jean, *Félix Leclerc: d'une étoile à l'autre*, St-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 1998.

Dufour, Jean, entrevue, « L'engagement politique de Félix », dans *Heureux qui comme Félix: une histoire de Félix Leclerc*, GSI musique, Société Radio-Canada, GSIC-10-981, disque 8, page 2, 2000.

« Éva Gauthier — New York et célébrité », site du Gramophone virtuel, <http://www2.collectionscanada.ca/gramophone/m2-1009.3-f.html>

Gendron, Bernard, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.

**PARU DANS ÉCOUTER LA CHANSON. 2009. ARCHIVES DES LETTRES CANADIENNES, TOME XIV, p. 53-86. LUCIE JOUBERT, DIR. MONTRÉAL: FIDES.**

Giroux, Robert, Constance Havard et Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1996.

Gracyk, Tim et Frank Hoffman, *Popular American Recording Pioneers, 1895-1925*, New York, Haworth Press, 2000.

Haendiges, Jerry, « Jerry Haendiges Vintage Radio Logs », [en ligne], 1996-2001, <http://otrsite.com/logs/logr1022.htm>

Julien, Jacques, *Robert Charlebois: l'enjeu d'« Ordinaire »*, Montréal, Triptyque, 1987.

Julien, Jacques, « Quand la chanson parle d'elle-même... », dans *En avant la chanson!*, sous la direction de Robert Giroux, Montréal, Triptyque, 1993, p. 177-207.

Katz, Mark, *Capturing Sound: How Technology Has changed Music*, Berkeley, CA, University of California Press, 2004.

Labbé, Gabriel, *Musiciens traditionnels du Québec (1920-1993)*, Montréal, VLB, 1995.

Lacasse, Serge, « Composition, performance, phonographie : un malentendu ontologique en analyse musicale? », Serge Lacasse et Patrick Roy (dir.), *Groove: Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains. Mélanges à la mémoire de Roger Chamberland*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 65-78.

Laforte, Conrad, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique: poésie de la chanson en laisse*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1981.

Laforte, Conrad, *Poétiques de la chanson traditionnelle française: classification de la chanson folklorique française*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993.

Lamarche, Bernard, « Musique: petit catéchisme révisé », *Le Devoir*, section « Culture », 30-31 octobre 2004, p. E1.

Légaré, Félix, « Jean-Pierre Ferland : sept ans de réflexion », *Voir*, vol. 6, n° 18, section « Arts et Spectacles », jeudi 2 avril 1992, p. 10.

Maloux, Maurice, *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Paris, Larousse, 2001.

McNally, Grant, *Compte rendu officiel*, 37<sup>e</sup> Législature, 1<sup>ère</sup> session, Hansard révisé, n° 102, 25 octobre, [en ligne], 2001. [http://www.parl.gc.ca/37/1/parlbus/chambus/house/debates/102\\_2001-10-25/han102\\_1555-F.htm](http://www.parl.gc.ca/37/1/parlbus/chambus/house/debates/102_2001-10-25/han102_1555-F.htm)

McNamara, Helen, « Davidson, Jimmy », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, [en ligne], 2005a

**PARU DANS *ÉCOUTER LA CHANSON*. 2009. ARCHIVES DES LETTRES CANADIENNES, TOME XIV, p. 53-86. LUCIE JOUBERT, DIR. MONTRÉAL: FIDES.**

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0000895>.

McNamara, Helen, « Orchestres de danse », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, [en ligne], 2005b  
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0000875>.

Morin, Léo-Pol, « Des boîtes à musique et de leurs dangers », dans *Papiers de musique*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930, p. 215-221.

Morin, Léo-Pol, « Le folklore canadien », dans *Papiers de musique*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930, p. 133-147.

Morin, Léo-Pol, « Pour le jazz », dans *Papiers de musique*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930, p. 208-214.

Morin-Leclerc, Gaétane, entrevue, « L'engagement politique de Félix », dans *Heureux qui comme Félix: une histoire de Félix Leclerc*, GSI musique, Société Radio-Canada, GSIC-10-981, disque 8, page 2, 2000.

Paul, Hélène, « Patrimoine et modernité dans *La Patrie* des années vingt », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 8, n° 1, septembre 2004, p. 55-60.

Peterson, Richard, « Mais pourquoi donc en 1955? Comment expliquer la naissance du rock », traduit par Marc Munder et Antoine Hennion, Patrick Mignon et Antoine Hennion (dir.), *Rock: de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 9-39.

Plouffe, Hélène, « Alouette! », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, [en ligne], 2004.  
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ000062>

Potvin, Gilles, « Quatuor Alouette/Alouette Vocal Quartet », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, [en ligne], 2005.  
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ000063>

Potvin, Gilles et Nadia Turbide, « Éva Gauthier », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, [en ligne], 1993. <http://www.collectionscanada.ca/emc/m17-119.01-f.php?uid=2689&uidc=ID>

Pouliot, Suzanne, « Les éditeurs pour la jeunesse », Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle : La naissance de l'éditeur (1900-1959)*, vol. 1, Montréal, Fides, 1999, p. 363-387.

**PARU DANS *ÉCOUTER LA CHANSON*. 2009. ARCHIVES DES LETTRES CANADIENNES, TOME XIV, p. 53-86. LUCIE JOUBERT, DIR. MONTRÉAL: FIDES.**

Prieur, Jean, *Les Symboles universels*, Paris, Éditions Fernand Lanore, 1982.

Rey, Alain (dir.), « Plume », dans *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 2, Paris, Dictionnaire le Robert, 1994, p. 1153-1154.

Rosenstone, Robert A., « Film Reviews: Africa », *The American Historical Review* 98, n° 4 (octobre) 1993, p. 1156-1158.

Roy, Bruno, *Pouvoir chanter: essais d'analyse politique*, Montréal, VLB, 1991.

Sage, Glenn, « Early Recording Sessions: Low-Tech Defined », 1996-2005. <http://www.tinfoil.com/record.htm>

Saint-Jacques, Denis (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, Québec, Nota Bene, 2007.

Thérien, Robert, « Hercule Lavoie, interprète et professeur », site du Gramophone virtuel, [en ligne], 1998. <http://www.collectionscanada.ca/gramophone/m2-1060-f.html>

Thérien, Robert, « Joseph-Henri Thibodeau, ténor », site du Gramophone virtuel, [en ligne], 1998. <http://www.collectionscanada.ca/gramophone/m2-1066-f.html>

Thérien, Robert, « Quatuor Alouette », site du Gramophone virtuel, [en ligne], 1998. <http://www.collectionscanada.ca/gramophone/m2-1080-f.html>

Thérien, Robert, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde (1878-1950)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003.

Tillemont, Nicolas, « Alouette, fox-trot », *Le Passe-temps*, n° 834, 1931, p. 18.

Tremblay, Danielle, « Des “Veillées du bon vieux temps” aux Festivals du CPR: Les scènes urbaines reproduisent l'héritage de nos chansons (1917-1927) », dans *Le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise*, [en ligne], 1995. <http://www.chansonduquebec.com/danielle/danielle.htm>

### **Partitions et documents audio-visuels**

Amato, Nicolas, « Alouette, n'aie pas peur de moi », HMV 263844 [enregistrement], 1931.

Beaulieu, Joseph, « L'alouette du matin », Saint-Hyacinthe, Les éditions de la Bonne chanson [partition], 1952.

Bentayoux, L. Frédéric (arr.), *Alouette, gentille alouette: air populaire canadien varié par Bentayoux, op. 1200*, Montréal, L. F. Bentayoux [partition], 1903.

**PARU DANS *ÉCOUTER LA CHANSON*. 2009. ARCHIVES DES LETTRES CANADIENNES, TOME XIV, p. 53-86. LUCIE JOUBERT, DIR. MONTRÉAL: FIDES.**

Cailloux, Les, « Alouette », *Ohé le vent!*, Pathé PAM 67.146 [enregistrement], 1965.

Charlebois, Robert, « Adieu alouette », *Solidarité*, Barclay 80173 [enregistrement], 1973.

Charlebois, Robert, « The Frog Song », *Longue distance*, Solution KD 905 [enregistrement], 1976.

Crémazie, Octave et Charles W. Sabatier, « L'alouette (bluette) », Québec, J. et O. Crémazie [partition], 1858.

Daignault, Eugène, « Alouette, gentille alouette », Starr 15389 [enregistrement], 1928.

Daunais, Lionel, « L'alouette chanta le jour (chanson de nocces) », Montréal, Archambault [partition], 1955.

Delta Rhythm Boys, The, « Alouette, gentille alouette », Metronome, MET B-630, 1952.

Dobbins, Frank, « Nicolas Millot », dans *Grove Music Online*, sous la direction de L. Macey, 2004. <http://www.grovemusic.com>

Doncœur, Paul, « L'alouette (thème breton) », arr. de Louis Liébard, Le Raincy, France, L. Liébard [partition], 195?.

Dreu, Gilles, « Alouette », *Anthologie*, Universal, ULM 982 537 8, 2004 [enregistrement], 1968.

Four Lads, The, « Alouette Means "Skylark" », *Swing Along/Everything Goes*, Collectables, COL-6866, 2001 [enregistrement], 1959.

Garolou, « Alouette », *Garolou*, London LFS-9027 [enregistrement], 1978.

Gauthier, Éva, « Alouette (chanson populaire canadien-français [*sic*]) », Berliner 64939, 1917.

Geoffroy, Étienne et Marie-Claire Beaudry, « "L'alouette en colère" de Félix Leclerc », [en ligne], 1999. <http://www3.sympatico.ca/etienne.geoffroy/alouette/flash.htm> [œuvre multimédiatique].

Groulx, Gilles, *Le chat dans le sac*, Office national du film [film], 1964.

Jodoin, René et Steve McLaren (réal.), *Alouette*, Office national du film [film], 1944.

Haley, Bill (and His Comets), « Pretty Alouette (Be My Only One) », *Rockin' Around the World*, Decca D-8692 [enregistrement], 1958.

**PARU DANS ÉCOUTER LA CHANSON. 2009. ARCHIVES DES LETTRES CANADIENNES, TOME XIV, p. 53-86. LUCIE JOUBERT, DIR. MONTRÉAL: FIDES.**

Lamadeleine, Joseph-Ovila, « Reel Alouette (avec parler et chanson) », Starr 16110 [enregistrement], 1937.

Lebel, Édouard, « Alouette », Berliner 3619 [enregistrement], 1906.

Leblond et Messier, « Reel Alouette », Starr 15631 [enregistrement], 1931.

Leclerc, Félix, « L'alouette en colère », *L'alouette en colère*, Philips 6325 022 [enregistrement], 1972.

Leonard, Harold (and His Windsor Hotel Orchestra), « Alouette: Novelty Fox Trot (Pretty Alouette) », Victor 216558 [enregistrement], 1930.

Létourneau, Claude, « Alouette, gentille alouette », dans *La Bonne Chanson: 100 chansons, 37 interprètes*, Disques XXI-21 1438, 2003 [enregistrement], 1958.

Liberace, George, « Alouette (traditional) », *Liberace at the Hollywood Bowl (The Complete Concert)*, Collectables 6643, 2002 [enregistrement], 1954.

Loco Locass, « Libérez-nous des libéraux », *Amour oral*, Audiogram, ADCD-10168 [enregistrement], 2004.

Marchand, Charles (et les Troubadours de Bytown), « Alouette », Victor 263551 [enregistrement], 1927.

Marier, Albert, « Alouette, n'aie pas peur de moi », Starr 15792 [enregistrement], 1931.

Moreau, Jean-Guy, *Alouette, je t'y plumeray... (Made in Québec)*, Trans-Canada TSF-1428 [enregistrement], 1971.

Noble, Ray (and His Orchestra), « Alouette », *Ray Noble and His Orchestra, 1941*, circle 126, 1994 [enregistrement], 1941.

Pauzé, Michèle (réal.), *Canada Vignettes: Alouette*, Office national du film, 30 sec. [film], 1979.

Presley, Elvis, « Almost Always True », *Blue Hawaii*, RCA 67459, 1997 [enregistrement], 1961.

Quatuor Alouette, « Alouette », RCA-Victor, B 1256 [enregistrement], 1942.

Quatuor canadien, « Alouette », Victor 263179 [enregistrement], 1924.

Quatuor Notre-Dame, « Allouette » [sic], Brunswick 52017 [enregistrement], 1928.

**PARU DANS *ÉCOUTER LA CHANSON*. 2009. ARCHIVES DES LETTRES CANADIENNES, TOME XIV, p. 53-86. LUCIE JOUBERT, DIR. MONTRÉAL: FIDES.**

Quatuor Octave-Pelletier, « Alouette, gentille alouette », Columbia E 4014 [enregistrement], 1918.

Saucier, Joseph, « Alouette », Berliner xx 0019 [enregistrement], 1915.

Soucy, Isidore et Donat Lafleur, « Reel Alouette », Bluebird B-1112 [enregistrement], 1937.

Teno, Jean-Marie (réal.), *Afrique, je te plumerai*, California Newsreel, 88 min [film], 1992.

Thibault, Fabienne, « Alouette, n'aie pas peur de moi », *Les chants aimés, volume 2*, Béluga PB-302 [enregistrement], 1984.

Tremblay, Amédée (arr.), « Alouette », dans *Dix-huit chansons populaires du Canada*, Ottawa, J. L. Orme et fils [partition], 1902.

Viau, Albert, « Alouette, n'aie pas peur de moi », Victor B-1180 [enregistrement], 1938.

---

<sup>1</sup> La rédaction de cet article a notamment été rendue possible par l'appui financier du FQRSC. Je tiens également à remercier mes auxiliaires, Luc Bellemare et Sandria P. Bouliane, pour leur travail méticuleux, de même que Kenneth Landry pour ses suggestions.

<sup>2</sup> Voir, entre autres, Marius Barbeau, *Alouette!: nouveau recueil de chanson populaires avec mélodies, choisies dans le répertoire du Musée national du Canada*, Montréal, Éditions Lumen, 1946, p. 11-14. Après un bref exposé de la place de cette chanson dans notre culture, Barbeau présente une série de variantes géographiques (Sainte-Genève de Batiscan, Roberval, Gaspésie, de même que Saint-Cuthbert, dans Lanaudière). Quant à Laforte, il traite du thème de l'alouette, et des oiseaux en général, dans Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique: poésie de la chanson en laisse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, p. 223-231. Il donne également la chanson en exemple pour illustrer sa catégorie de chansons énumératives à reprises récapitulatives (groupe des « Membres ou morcellement des animaux, oiseaux, poissons »): Conrad Laforte, *Poétiques de la chanson traditionnelles française: classification de la chanson folklorique française*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993, p. 96.

<sup>3</sup> Sur la question du mode d'existence complexe de la musique enregistrée, voir Serge Lacasse, « Composition, performance, phonographie: un malentendu ontologique en analyse musicale? », Serge Lacasse et Patrick Roy (dir.), *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains. Mélanges à la mémoire de Roger Chamberland*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 65-73.

<sup>4</sup> Michael Chanan, *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music*, Londres et New York, Verso, 1995, p. 28-29: « La solution au problème de reproduction de masse menait à la séparation du processus d'enregistrement de celui de la reproduction. Dès 1901, lorsque Berliner s'associe avec Eldridge Johnson dans le lancement de la Victor Talking Machine Company, la voie est déjà ouverte. Non seulement la musique devenait plus importante que la parole, mais on avait alors établi un modèle de consommation qui considérait le disque comme un livre, plutôt que comme, disons, une photographie. Le gramophone devint un instrument de lecture sonore, et on avait besoin d'une machine différente pour l'enregistrement, machine qui n'était pas disponible sur le marché domestique. » Les traductions sont de l'auteur du présent article.

<sup>5</sup> Par exemple, lorsqu'on évoquait la dernière chanson de Madame Bolduc, tous avaient en tête un même *enregistrement*, présentant à chaque fois une même *exécution*.

<sup>6</sup> En plus d'« Au chant de l'alouette », j'exclurai donc, entre autres, « L'alouette chanta le jour (chanson de nocces) », Montréal, Archambault, 1955, composée par Lionel Daunais (1902-1982); « L'alouette du

matin », Saint-Hyacinthe, Les éditions de la Bonne chanson, 1952, composée par Joseph Beaulieu (1895-1965); « L'alouette (bluette) », Québec, J. et O. Crémazie, 1858, musique de Charles W. Sabatier (1819-1862) et paroles d'Octave Crémazie (1827-1879) (la partition est accessible en ligne à l'adresse <http://passerelle2.bnquebec.ca/http://www4.bnquebec.ca/numtexte/287339.pdf> [consulté le 29 janvier 2005]); « L'alouette (thème breton) » (195?), Le Raincy, France, L. Liébard, arrangements de Louis Liébard (qui lance les Compagnons de la chanson — alors appelés les Compagnons de la musique — au début des années 1940) et paroles de Paul Doncœur; en plus d'autres chansons folkloriques ou enfantines, telles que « L'alouette et le pinson », « L'alouette sur la branche », « La belle alouette », « Belle alouette grise » ou « Alouette monte vite ». J'exclue également la chanson « Alouette » de Gilles Dreu, qui n'a aucun rapport avec celle qui nous intéresse ici. C'est d'ailleurs pour éviter toute confusion que je fais référence à la chanson étudiée ici en l'intitulant systématiquement « Alouette, gentille alouette ».

<sup>7</sup> Maurice Maloux, *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Paris: Larousse, 2001, p. 437.

<sup>8</sup> On note toutefois de très rares observations de l'espèce en Colombie-britannique.

<sup>9</sup> J'aimerais remercier André Desrochers, professeur au Département des sciences du bois et de la forêt de l'Université Laval, pour certaines précisions ornithologiques.

<sup>10</sup> Didier Colin, *Dictionnaires des symboles, des mythes et des légendes*, Paris, Hachette, 2000, p. 25.

<sup>11</sup> Jean Prieur, *Les symboles universels*, Paris, Éditions Fernand Lanore, 1982, p. 51.

<sup>12</sup> Grant McNally, *Compte rendu officiel*, 37<sup>e</sup> Législature, 1<sup>ère</sup> session, Hansard révisé, n<sup>o</sup>102, 25 octobre, [en ligne], 2001. [http://www.parl.gc.ca/37/1/parlbus/chambus/house/debates/102\\_2001-10-25/han102\\_1555-F.htm](http://www.parl.gc.ca/37/1/parlbus/chambus/house/debates/102_2001-10-25/han102_1555-F.htm) (consulté le 3 février 2005).

<sup>13</sup> 45<sup>e</sup> anniversaire de la 425<sup>e</sup> escadrille Alouette, Montréal, Forces armées canadiennes, 1989, p. 12. Notons que l'honorable Gilles Lamontagne a fait partie de l'escadrille.

<sup>14</sup> Conrad Laforte, entretien avec Sandria P. Bouliane, Québec (Sainte-Foy), 26 janvier 2005.

<sup>15</sup> Alain Rey (dir.), « Plume », dans *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 2, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, p. 1553.

<sup>16</sup> Hélène Plouffe, « Alouette! », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, [en ligne], 2004. <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0000062> (consulté le 7 novembre 2005).

<sup>17</sup> Robert Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde (1878-1950)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 40.

<sup>18</sup> 160 à 2100 Hertz, alors que l'oreille humaine idéale peut percevoir les fréquences de 20 à 20000 Hertz.

<sup>19</sup> En effet, je trouve l'argument technique assez peu convaincant: « Les limites du système définissaient donc ce qui était "audiogénique". Par exemple, les voix de soprano créaient facilement de la distortion [sic]. C'est pourquoi on avait tendance à favoriser les barytons et les ténors, dont les voix se situent bien à l'intérieur des capacités de perception du système. C'est une des raisons qui expliquent qu'il y a très peu de voix de femmes sur les premiers enregistrements » (Thérien, *op. cit.*, p. 41). Si c'est effectivement le cas, comment expliquer que parmi les 12 enregistrements de la soprano canadienne Emma Albani disponibles sur le site du Gramophone virtuel, tous produits au cours de la première décennie des années 1900, aucun ne présente de problème flagrant de « distorsion », du moins pas plus que pour les enregistrements de LeBel? En outre, n'est-ce pas Clara Butt (certes, une contralto) qui fut la première chanteuse de renommée internationale à être enregistrée? Et Ada Jones n'est-elle pas considérée par plusieurs comme l'une des interprètes les plus importantes de l'ère acoustique (voir Tim Gracyk et Frank Hoffman, *Popular American Recording Pioneers, 1895-1925*, New York, Haworth Press, 2000)? Bien entendu, il n'est pas question de réfuter complètement les limitations techniques; mais il y a lieu de nuancer. À propos des enregistrements de la période acoustique de la soprano Lotte Lehmann (dont les premiers enregistrements datent de 1914), voici ce que nous apprend le site de la Lotte Lehmann Foundation ([http://www.lottelehmann.org/lehmann/llf/intro/llf\\_introduction18.html](http://www.lottelehmann.org/lehmann/llf/intro/llf_introduction18.html) [consulté le 1<sup>er</sup> février 2005]): « The singer had to take care to sing into the very center of the horn and Lehmann remembered the producers making chalk marks on the floor. They were put there to remind her where she should stand at particular moments of the aria or song. To avoid distortion, or the needle jumping, she needed to retreat from the horn on certain notes or the loudest ones. (Lehmann referred to this as "more dancing than singing"). The result is that climaxes were altered because of this concern that the cutting needle

might jump out of the groove or even break through to another groove. In spite of these limitations, we now marvel at the ability of the artist to concentrate on singing as they moved about and dealt with the other technical considerations ». « Le chanteur devait faire bien attention de chanter en direction du centre du pavillon. À ce sujet, Lehmann se souvient de marques à la craie tracées par les réalisateurs: ces marques devaient lui rappeler l'endroit où elle devait se tenir à divers moments particuliers de l'aria ou de la chanson. Dans le but d'éviter la production de distorsion ou le sautellement de l'aiguille, elle devait s'éloigner du pavillon au moment de produire certaines notes trop aiguës ou de trop forte intensité: Lehmann disait alors qu'elle "dansait davantage qu'elle ne chantait". Cette approche faisait en sorte que les moments culminants en souffraient, à cause de cette crainte de voir l'aiguille sauter hors du sillon ou même rayer le disque en faisant son chemin vers un autre sillon. En dépit de ces limitations, nous sommes aujourd'hui éblouis par l'habileté des chanteurs qui arrivaient tout de même à se concentrer sur leur performance vocale en même temps qu'ils devaient se déplacer ou satisfaire à d'autres considérations techniques. » À mon avis, le nombre plutôt restreint d'enregistrements faits par des femmes reflète davantage un type de discrimination qui pouvait avoir cours à l'époque, plutôt qu'une simple conséquence de limitations d'ordre technique. D'ailleurs, bien que ces limitations s'appliquaient au violon, dont le registre est proche de celui des sopranos, plusieurs enregistrements de violonistes solos ont pourtant été produits au cours de la même période, comme le montre bien Mark Katz dans son étude des effets de l'enregistrement sur l'évolution des techniques de vibrato au violon au début du XX<sup>e</sup> siècle: Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Berkeley, A, University of California Press, 2004, p. 85-98. Quant à Adorno, bien qu'il réfute l'argument technique dès 1927-1928, ce sont des raisons différentes (et nébuleuses...) qui lui font néanmoins dire que les voix masculines sont mieux reproduites que les féminines: « The female voice easily sounds shrill — but not because the gramophone is incapable of conveying high tones, as is demonstrated by its adequate reproduction of the flute. Rather, in order to become unfettered, the female voice requires the physical appearance of the body that carries it. But it is just this body that the gramophone eliminates, thereby giving every female voice a sound that is needy and incomplete. Only there where the body itself resonates, where the self to which the gramophone refers is identical with its sound, only there does the gramophone have its legitimate realm of validity: thus Caruso's uncontested dominance. Wherever sound is separated from the body — as with instruments — or wherever it requires the body as a complement — as is the case with the female voice — gramophonic reproduction becomes problematic. » « La voix féminine est souvent stridente; mais ce n'est pas parce que le gramophone est incapable de reproduire les fréquences aiguës, comme le démontre sa capacité à bien reproduire la flûte. Plutôt, et afin d'être libérée, la voix féminine exige la présence du corps physique dont elle émane. Mais c'est précisément ce corps que le gramophone élimine, donnant du coup l'impression que le son de la voix féminine a un manque à combler, qu'il est incomplet. C'est seulement lorsque le corps lui-même résonne, lorsque le sujet auquel le gramophone renvoie se confond avec sa sonorité, c'est là seulement que se confirme la légitimité du gramophone: d'où l'incontestable domination d'un Caruso. Dès que l'on sépare le son du corps (comme c'est le cas avec les instruments de musique), ou dès que l'on a besoin du corps comme complément (comme c'est le cas avec la voix féminine), la reproduction sonore pose problème. » Theodor W. Adorno, « The Curves of the Needle », *October*, n<sup>o</sup> 55 (hiver) 1928/1990, p. 54. Ce texte, rédigé en 1927, a d'abord paru en allemande l'année suivante: Theodor W. Adorno, « Nadelkurven », *Musikblätter des Anbruch* 2, n<sup>o</sup> 10, février 1928, p. 47-50.

<sup>20</sup> Édouard LeBel, « Alouette », Berliner 3619, 1906.

<sup>21</sup> La British Library conserve un exemplaire de cet arrangement: L. Frédéric Bentayoux (arr.), *Alouette, gentille alouette: air populaire canadien varié par Bentayoux, op. 1200*, Montréal, L. F. Bentayoux, 1903.

<sup>22</sup> En témoigne, entre autres, un manuscrit annoté daté du 11 décembre 1908 d'une chanson patriotique qu'il aurait composée antérieurement, intitulée « Le Canada au Canadiens », et sur lequel on peut lire les remarques suivantes faites à un certain Lucien Bance de l'Institut canadien: « Je pensais, cher Monsieur et admirateur, ne mettre que quelques mesures, mais votre lettre est si belle et si charmante, que je me suis décidé à vous faire ce grand travail [...]. C'est donc le refrain de ce que je fis pour les Canadiens, les 28 et 29 décembre 1902, à Montréal, au Windsor hôtel et qui parut dans le journal *La Patrie* de Montréal le 23 février 1903. Je suis aussi fier de ce chant que de mon *Alsace et Lorraine* et de toutes mes autres œuvres patriotiques pour ma France. Je regrette de n'avoir plus de place pour vous en écrire plus long, mais réunissez donc les capitaux nécessaires pour me faire venir. Malgré mes 68 ans ½, je vous aime

tant, que je reviendrai [...] volontiers. » L'auteur fait référence à la chanson « Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine » (1871), dont il aurait composé la musique sur un texte de Gaston Villemer et Henri Nazet. Après vérification, je ne trouve pas trace de l'œuvre en question dans l'édition de *La Patrie* du 23 février 1903. C'est Bentayoux qui souligne dans le manuscrit.

<sup>23</sup> Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont tout de même aidé à tenter d'en repérer une copie, soit Richard Baillargeon, Éric Boisclair, Claire Lafrenière, Christian Lewis (de la Phonothèque québécoise) et Steve Normandin. Bien qu'il existe une notice pour cet enregistrement dans le catalogue de Bibliothèque et archives Canada, la copie semble avoir été égarée.

<sup>24</sup> Selon l'information fournie par les notices du Gramophone virtuel, on peut conclure que LeBel a vraisemblablement enregistré l'ensemble des quarante titres au début de novembre 1903 au studio Victor à Camden, New Jersey. On peut entendre les titres « L'amour et le médecin » et « À Saint-Malo beau port de mer » interprétés par LeBel sur le site du Gramophone virtuel.

<sup>25</sup> Joseph Saucier (1905), « Alouette », Berliner xx 0019. Saucier serait apparemment le premier artiste canadien à avoir été enregistré (avec « La Marseillaise » en 1900). Quant à l'arrangement d'Amédée Tremblay, il a été publié en 1902: Amédée Tremblay (arr.), « Alouette », dans *Dix-huit chansons populaires du Canada*, Ottawa, J. L. Orme et fils, 1902. Je ne suis pas arrivé à le vérifier de façon formelle, mais il se pourrait que cet enregistrement date en fait de 1905, comme le suggère le catalogue de la Bibliothèque nationale du Québec.

<sup>26</sup> À moins d'indication contraire, les indications de minutage réfèrent aux enregistrements en ligne accessibles sur le site du Gramophone virtuel.

<sup>27</sup> Saucier inverse les mots du deuxième refrain et chante « Alouette, je t'y plumerai / alouette, gentille alouette » (00:27-00:32); au cinquième couplet (les ailes), il répète deux fois « et le bec » (01:34-01:36); il prononce un *h* aspiré de façon marquée sur le premier « alouette » du septième refrain (02:05); puis, au septième couplet (le dos), il chante « les bec(s) » (02:23).

<sup>28</sup> Il faut savoir qu'à l'époque du phonographe, avant l'avènement du gramophone (et donc de la reproduction mécanisée d'enregistrements), il fallait le plus souvent réenregistrer plusieurs versions de la même pièce afin d'en avoir de multiples copies sur cylindres. On contournait en partie le problème, notamment en enregistrant les artistes devant plusieurs phonographes en même temps. Mais il fallait tout de même multiplier les exécutions si l'on voulait atteindre un nombre satisfaisant de copies destinées à la vente: « This way, for example, a band could make from 10 to 15 recordings per take. Often, the band would then repeat the same tune, take after take. At, say, around ten-minutes per take, up to 90 records could be produced per hour... all being well. Pity the singing performers: Only about 4 phonographs could acceptably be used simultaneously — netting maybe 24 records per hour... another reason band music was popular in the early days. » « De cette façon, par exemple, une fanfare pouvait enregistrer de 10 à 15 enregistrements par prise. Souvent, l'ensemble devait alors répéter la même pièce, prise après prise. À, disons, environ 10 minutes par prise, on pouvait arriver à produire 90 disques à l'heure... idéalement. Ayons pitié des chanteurs: afin d'obtenir des résultats satisfaisants, on ne pouvait en effet utiliser simultanément plus de quatre phonographes, pour une production nette d'environ 24 disques à l'heure: une autre raison qui pouvait expliquer pourquoi la musique de fanfare était si populaire au début. » Glenn Sage, « Early Recording Sessions: Low-Tech Defined », 1996-2005. <http://www.tinfoil.com/record.htm> [consulté le 7 novembre 2005]. On le voit, cette approche limitait considérablement le nombre de copies disponibles, qui n'étaient en outre pas toutes identiques.

<sup>29</sup> Éva Gauthier, « Alouette (chanson populaire canadien-français [*sic*]) », Berliner 64939, 1917.

<sup>30</sup> Il s'agit fort probablement de l'arrangement publié dans Amédée Tremblay (arr.), *op. cit.*.

<sup>31</sup> C'est d'ailleurs le caractère énumératif de la chanson qui fait qu'on emploie parfois le mot *alouette* dans le sens d'*et cetera*.

<sup>32</sup> « La phraséologie énumérative est essentielle à l'expression de la poésie folklorique. Le poète populaire a pris là sa façon favorite de composer ». Patrice Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques*, vol. 3, Paris, Éditions du scarabée, 1959, p. 393.

<sup>33</sup> En effet, en plus du répertoire contemporain, « [e]lle choisit avec raison de se concentrer sur les chansons javanaises [...]. Même si quelques compositeurs comme Claude Debussy expérimentaient déjà l'exotisme musical depuis quelques années, les chansons javanaises de Gauthier sont en avance sur leur temps. L'Amérique du Nord ne découvre vraiment la musique asiatique qu'après 1930 ». « Éva

---

Gauthier — New York et célébrité », site du Gramophone virtuel, [en ligne] <http://www2.collectionscanada.ca/gramophone/m2-1009.3-f.html> (consulté le 2 février 2005).

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Gilles Potvin et Nadia Turbide, « Éva Gauthier », *Encyclopédie de la musique au Canada*, [en ligne] <http://www.collectionscanada.ca/emc/m17-119.01-f.php?uid=2689&uidc=ID> (consulté le 2 février 2005).

<sup>36</sup> Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 83: « [...] l'appropriation du jazz par Milhaud comme faisant partie d'une illustration nouvelle et enthousiaste des alliances récurrentes qu'établit le modernism avec la culture populaire. » Dans son analyse de la critique musicale du quotidien montréalais *La Patrie*, Hélène Paul fait le même constat pour le Québec des années 1920, sur un ton quelque peu ironique, à l'image de nombreuses critiques négatives de l'époque: « En musique, la modernité est réduite aux dissonance et à la syncope, en un mot, au jazz [...] » (Hélène Paul, « Patrimoine et modernité dans *La Patrie* des années vingt », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 8, n° 1, septembre 2004, p. 58). Il faut toutefois préciser ici que le « jazz » de l'époque consistait principalement aux chansons à succès de la Tin Pan Alley. La confusion entre ce que l'on considère aujourd'hui comme du jazz et la musique des Irving Berlin ou Cole Porter a entraîné plusieurs critiques à porter des jugements mal éclairés, dont Theodor Adorno, ou, plus près de nous, Léo-Pol Morin. Voir, entre autres, Theodor W. Adorno, « On Popular Music », *Studies in Philosophy and Social Sciences* 9, 1941, p. 17-48; Léo-Pol Morin, « Pour le jazz », dans *Papiers de musique*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930, p. 208-214. *Papiers de musique* est un florilège (souvent remanié) d'articles de Morin parus dans *La Patrie*, *La Presse* et autres périodiques au cours des années 1920. J'aimerais remercier Marie-Thérèse Lefebvre pour m'avoir donné accès à l'intégralité des articles de Morin.

<sup>37</sup> D'ailleurs, Gauthier choisira d'enregistrer plusieurs autres chansons folkloriques à la même époque, dont « Un Canadien errant », « À la claire fontaine », « En roulant ma boule », « Il pleut, il pleut bergère » et « Vive la Canadienne ». On peut entendre ces enregistrements, en plus de nombreux autres, sur le site du Gramophone virtuel.

<sup>38</sup> Gilles Potvin et Nadia Turbide, « Éva Gauthier », *op. cit.*

<sup>39</sup> Quatuor Octave-Pelletier, « Alouette, gentille alouette », Columbia E4014, 1918.

<sup>40</sup> Quatuor canadien, « Alouette », Victor 263179, 1921.

<sup>41</sup> Bien qu'il ne soit pas identifié clairement comme tel dans cette version, selon Robert Thérien, Thibodeau aurait été soliste dans d'autres enregistrements captés lors d'une même série de séances: « En mai 1918, il enregistre avec cette formation [le Quatuor Octave-Pelletier] 18 pièces folkloriques [dont « Alouette »] et religieuses chez Columbia à New York. On peut l'entendre particulièrement comme soliste dans la célèbre chanson "Sous les ponts de Paris" (Columbia E4459) ». Robert Thérien (1998), « Joseph-Henri Thibodeau, ténor », site du Gramophone virtuel, *op. cit.*

<sup>42</sup> Hélène Paul, *op. cit.*, p. 55.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>44</sup> En parlant des efforts récents de collecte et de préservation, Morin écrit: « Notre folklore mérite largement l'attention qu'on lui accorde puisqu'il représente, par définition, le sol, l'atmosphère, les mœurs, l'essence même de notre pays. » Léo-Pol Morin (1930), « Le folklore canadien », dans *Papiers de musique*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>45</sup> Léo-Pol Morin, « Pour le jazz », *op. cit.*, p. 208-214; « Des boîtes à musique et de leurs dangers », *op. cit.*, p. 215-221. Dans ce dernier texte, Morin passe en revue les qualités et les défauts de l'enregistrement, ainsi que de la radio, dont déjà il relève le caractère souvent « polluant »; en effet, « les plus grands musiciens doivent [...] utiliser la radio pour la diffusion de leur art et de leurs doctrines. Leur influence est nécessaire pour combattre le poison qu'on y distribue chaque jour. Ils peuvent empêcher l'intoxication qui nous menace en apportant un peu d'hygiène musicale dans toutes ces dangereuses officines que sont la plupart de nos postes d'émission. » (p. 220)

<sup>46</sup> Voir à ce sujet Denis Saint-Jacques (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, Québec, Nota Bene, 2007.

<sup>47</sup> Selon Robert Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore...*, *op. cit.*, p. 109), c'est le 11 novembre 1920 que Lionel Guest et Horace Merriman réaliseront le premier enregistrement « électrique » à l'aide d'un microphone. Toutefois, il faudra attendre le milieu des années 1920 avant que les maisons de disques, comme Columbia ou Victor, ne lancent (sans grande publicité) les premiers disques

« électriques » (*Ibid.*, p. 113). Au Québec, les premiers disques « électriques » de Victor n'apparaissent qu'en 1927 (*Ibid.*, p. 125).

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 133. Michael Chanan ajoute: « Microphones and amplifiers, together with appropriate speakers, not only extended the frequency range of the recorded signal by a factor of four — strengthening the bass as much as the treble — but also permitted a degree of control over loudness and tone » « Non seulement les microphones et les amplificateurs (en combinaison avec des enceintes acoustiques appropriées) ont-ils permis de quadrupler le spectre des fréquences enregistrées (améliorant ainsi autant les basses fréquences que les plus élevées), mais ils ont également conduit à un meilleur contrôle de la dynamique et de la couleur du son. » Michael Chanan, *op. cit.*, p. 56-57. Voir également *Ibid.*, p. 58-59.

<sup>49</sup> Eugène Daignault, « Alouette, gentille alouette », Starr 15389, 1928. Daignault est accompagné par un chœur et par le pianiste Samuel Letendre.

<sup>50</sup> Jean-Nicolas De Surmont, *La bonne chanson: le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Triptyque, 2001, p. 58.

<sup>51</sup> Charles Marchand et les Troubadours de Bytown, « Alouette », Victor 263551, 1928.

<sup>52</sup> Influencé par le « barde breton » Théodore Botrel (1868-1925), c'est en 1937 que l'abbé Gadbois fondera le mouvement de la Bonne chanson au Séminaire de Saint-Hyacinthe. Pour en connaître davantage sur la Bonne chanson, voir De Surmont *op. cit.*

<sup>53</sup> Voir Danielle Tremblay, « Des “Veillées du bon vieux temps” aux festivals CPR : Les scènes urbaines reproduisent l'héritage de nos chansons (1917-1927) », dans *Le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise*, [en ligne], 1995 <http://www.chansonduquebec.com/danielle/danielle.htm> (consulté le 6 février 2005).

<sup>54</sup> Quatuor Notre-Dame, « Allouette » [*sic*], Brunswick 52017, 1928. Robert Thérien suggère que c'est Hercule Lavoie qui serait le soliste: « En 1928, [Hercule Lavoie] enregistre avec le Quatuor Notre-Dame, composé d'Émile Gour, de Charles-Émile Brodeur et de Paul Mireault, sous la direction de Guillaume Dupuis ». Sinon, il pourrait s'agir soit d'Émile Gour, l'autre ténor de l'ensemble, ou son directeur, Guillaume Dupuis. Robert Thérien (1998), « Hercule Lavoie, interprète et professeur », site du Gramophone virtuel, [en ligne], 1998 <http://www.collectionscanada.ca/gramophone/m2-1060-f.html> (consulté le 7 novembre 2005).

<sup>55</sup> Quatuor Alouette, « Alouette », RCA-Victor, B 1256, 1942.

<sup>56</sup> Ce qui n'est pas étonnant, dans la mesure où Oscar O'Brien fonde le quatuor en 1930, notamment « pour poursuivre l'œuvre du folkloriste Charles Marchand, décédé quelques mois plus tôt ». Robert Thérien, « Quatuor Alouette », site du Gramophone virtuel, [en ligne], 1998. <http://www.collectionscanada.ca/gramophone/m2-1080-f.html> (consulté le 8 novembre 2005).

<sup>57</sup> Gilles Potvin, « Quatuor Alouette/Alouette Vocal Quartet », dans *l'Encyclopédie de la musique au Canada*, *op. cit.* C'est moi qui souligne.

<sup>58</sup> Dans le même esprit, écouter aussi Claude Létourneau (1958), « Alouette, gentille alouette », dans *La bonne chanson: 100 chansons, 37 interprètes*, Disques XXI-21 1438, 2003. Cela dit, il n'est pas question de porter un jugement de valeur sur de telles interprétations. Il s'agit plutôt de mettre les choses en perspective en essayant de mieux cerner les enjeux d'une pratique comme celle de la chanson enregistrée.

<sup>59</sup> Frank Dobbins, « Nicolas Millot », dans *Grove Music Online*, sous la direction de L. Macey, 2004 <http://www.grovemusic.com>, (consulté le 4 février 2005): « 30 polyphonic chansons by Millot were printed at Paris between 1556 and 1578. They include settings of poems by Eustorg de Beaulieu (“Voici le beau temps”), Guillaume Guérout (“Susane un jour”) and Ronsard, as well as popular verses (e.g. “J'ay l'alouette” which is related to the folksong “L'alouette, gentille alouette”) ». « 30 chansons polyphoniques composées par Millot ont été imprimées à Paris entre 1556 et 1578. Elles comprennent des mises en musique de poèmes par Eustorg de Beaulieu (“Voici le beau temps”), Guillaume Guérout (“Susane un jour”) et Ronsard, de même que quelques vers populaires (par exemple, “J'ai l'alouette”, lié à la chanson folklorique “L'alouette, gentille alouette”). »

<sup>60</sup> Une note sur Roméo Beaudry qui a non seulement écrit des chansons (dont plus de 100 chansons originales et plus de 200 adaptations françaises de chansons américaines), mais il a également codirigé la Compo (avec Herbert Berliner), en plus d'avoir été responsable des premiers enregistrements de La Bolduc. Robert Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore...*, *op. cit.*, p. 135-138.

<sup>61</sup> Albert Marier, « Alouette, n'aie pas peur de moi », Starr 15792, 1931; Nicolas Amato, « Alouette, n'aie pas peur de moi », HMV 263844, 1931; Albert Viau, « Alouette, n'aie pas peur de moi », Victor B-1180, 1938. La chanson sera reprise par la suite, notamment par Fabienne Thibeault, « Alouette, n'aie pas peur de moi », *Les chants aimés, volume 2*, Béluga PB-302, 1984.

<sup>62</sup> Robert Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore...*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>63</sup> En effet, c'est vers le milieu des années 1920 et durant les années 1930 que les Frères des écoles chrétiennes commencent à publier une collection pour la jeunesse (1929); de même pour la Librairie générale canadienne (dirigée par Eugène Achard), les éditions Albert Lévesque et Granger Frères. À ce sujet, voir Suzanne Pouliot, « Les éditeur pour la jeunesse », Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle: la naissance de l'éditeur (1900-1959)*, vol. 1, Montréal, Fides, 1999, p. 363-387. Je remercie Chantal Savoie pour cette référence.

<sup>64</sup> Hélène Plouffe, *op. cit.* Voici ce qu'elle écrit exactement: « Charles W. Sabatier a composé une chanson, "L'Alouette", qui n'a toutefois aucun rapport avec la chanson folklorique. Il en est de même pour les divers *Reel Alouette*. » Bien que la remarque soit valable pour la composition de Sabatier — Plouffe semble faire allusion à la chanson « L'alouette (bluette) » composée par Octave Crémazie et Charles W. Sabatier, *op. cit.* —, elle ne s'avère pas dans le cas des reels.

<sup>65</sup> Leblond et Messier, « Reel Alouette », Starr 15631, 1931. Selon le Gramophone virtuel, la pièce aurait été enregistrée à Montréal le 24 septembre 1931 et lancée en décembre de la même année.

<sup>66</sup> Gabriel Labbé, *Musiciens traditionnels du Québec (1920-1993)*, Montréal, VLB, 1995, p. 231.

<sup>67</sup> Isidore Soucy et Donat Lafleur, « Reel Alouette », Bluebird B-1112, 1937. Toujours selon le Gramophone virtuel, l'enregistrement aurait eu lieu en février 1937. Quant à la date de lancement, elle est corroborée par Gabriel Labbé, *op. cit.*, p. 233.

<sup>68</sup> Joseph-Ovila LaMadeleine, « Reel Alouette (avec parler et chanson) », Starr 16110, 1937. Ici, les dates diffèrent quelque peu: selon le Gramophone virtuel, l'enregistrement aurait eu lieu le 22 novembre 1937 et aurait été lancé en février 1938. De son côté, Gabriel Labbé (*op. cit.*, p. 156) attribue novembre 1937 comme date de mise en marché. Afin de demeurer cohérent avec ce qui précède, je garde donc la date proposée par le Gramophone virtuel.

<sup>69</sup> On peut d'ailleurs admirer de magnifiques photographies de cette époque sur le site « Vintage Photos: An Archive of Montreal's Past », <http://www.vehiculepress.com/montreal/photos.html> (consulté le 7 février 2005).

<sup>70</sup> Harold Leonard and His Windsor Hotel Orchestra, « Alouette: Novelty Fox Trot (Pretty Alouette) », Victor 216558, 1930; Ray Noble and His Orchestra, « Alouette », *Ray Noble and His Orchestra*, Circle 126, 1941, 1994. C'est peut-être une version proche de celle de Leonard qui a suscité le commentaire suivant de Nicolas Tillemont rapporté dans *Le Passe-temps* en février 1931: « Il n'y a pas longtemps nous pouvions lire dans les journaux un articulet nous apprenant qu'on allait nous donner à un poste de radio local *Alouette* joué en fox-trot de même que quelques-unes de nos vieilles chansons canadiennes. Il ne manquait plus que cela! Allons, franchement, approuvez-vous cette innovation? Pour moi, je vous l'avouerai bien carrément, je trouve cela stupide. Un fox-trot, c'est de la musique ultra-moderne, en mesure "syncopée", joué par un orchestre jazz ou qui tente d'y ressembler. [...] Or savez-vous que le jazz c'est de la musique nègre avec accompagnement de tam-tam. [...] Et non content d'importer tout ce que les États-Unis peuvent produire de musique idiote, on va maintenant "négrifier" nos vieux airs canadiens... sous prétexte de les embellir peut-être? » Nicolas tillemont, « Alouette, fox-trot », *Le Passe-temps*, n<sup>o</sup> 834, 1931, p. 18.

<sup>71</sup> Selon le Gramophone virtuel.

<sup>72</sup> Helen McNamara, « Davidson, Jimmy », et Helen McNamara « Orchestres de danse », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, *op. cit.*

<sup>73</sup> Pour un excellent compte rendu des facteurs ayant mené à l'émergence et au succès du rock'n'roll, voir Richard Peterson, « Mais pourquoi donc en 1955? Comment expliquer la naissance du rock », traduit par Marc Munder et Antoine Hennion, dans *Rock: de l'histoire au mythe*, sous la direction de Patrick Mignon et Antoine Hennion, Paris, Anthropos, 1991, p. 9-39.

<sup>74</sup> The Delta Rhythm Boys, « Alouette, gentille alouette », Metronome All Stars, B-630, 1952. La chanson (mais j'ignore s'il s'agit d'une nouvelle interprétation ou non) apparaît aussi sur l'album The Delta Rhythm Boys, *Something Old and Something New*, RCA LPM 10005, 1965. Je n'ai malheureusement pas pu entendre cette version.

<sup>75</sup> Je pense notamment à Rudy Vallée qui l'aurait interprété au Sealtest Variety Theatre, le 28 avril 1949, lors d'un spectacle diffusé sur le réseau NBC (voir <http://radiogoldindex.com>), ou encore à Vivian Blain, qui l'a interprétée durant l'émission « The Rudy Vallée Show » à NBC le 30 novembre 1944 (Jerry Haendiges « Jerry Haendiges Vintage Radio Logs », [en ligne], [1996-2001]. <http://otrsite.com/logs/logr1022.htm> [consulté le 11 novembre 2005]).

<sup>76</sup> George Liberace, « Alouette (traditional) », *Liberace at the Hollywood Bowl (The Complete Concert)*, Collectables 6643, 1954, 2002.

<sup>77</sup> Bill Haley and His Comets, « Pretty Alouette (Be My Only One) », *Rockin' Around the World*, Decca D-8692, 1958. On retrouve l'enregistrement également sur la compilation *The Decca Years and More*, Bear Family 15506, 1991.

<sup>78</sup> The Four Lads, « Alouette Means "Skylark" », *Swing Along/Everything Goes*, Collectables, COL-6866, 1959, 2001.

<sup>79</sup> Par exemple, dans les refrains, au lieu de commencer sur le premier temps de la mesure, le mot « Alouette » est chanté sur la dernière croche de la mesure précédente.

<sup>80</sup> Elvis Presley, « Almost Always True », *Blue Hawaii*, RCA 67459, 1961, 1997.

<sup>81</sup> Les Cailloux, « Alouette », *Ohé le vent!*, Pathé PAM 67.146, 1965.

<sup>82</sup> Garolou, « Alouette », *Garolou*, London LFS-9027, 1978.

<sup>83</sup> Le cinéma québécois de l'époque n'est pas sans exploiter notre chanson pour des raisons apparemment nationalistes. Je pense entre autres au beau film de Gilles Groulx, *Le chat dans le sac*, 1964, dans lequel on peut voir le personnage principal, Claude, tenter d'interviewer divers participants à un spectacle de corps de tambours et clairons (ou « majorettes »). Dans cet extrait, la seule pièce que l'on entend interprétée par l'un des ensembles est « Alouette, gentille alouette ». Or, tout le propos du film vise justement à montrer le parcours intellectuel et affectif d'un jeune de la génération des baby-boomers qui s'affiche clairement indépendantiste, de plus en plus révolté du manque d'originalité et de dynamisme de toute une partie de la nation québécoise. Dans ce contexte, la présence de cette version malmenée de la chanson n'est certainement pas anodine.

<sup>84</sup> Bruno Roy, *Pouvoir chanter: essais d'analyse politique*, Montréal, VLB, 1991, p. 208.

<sup>85</sup> Jean-Guy Moreau, *Alouette, je t'y plumeray... (Made in Québec)*, Trans-Canada TSF-1428, 1971. Je tiens à remercier Richard Baillargeon de m'avoir prêté une copie de ce disque.

<sup>86</sup> Félix Leclerc, « L'alouette en colère », *L'alouette en colère*, Philips 6325 022, 1972.

<sup>87</sup> Voir, entre autres, Bruno Roy, *op. cit.*, p. 238-239, 244-245, 248-249; Robert Giroux, Constance Havard et Rock Lapalme, *Le Guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 116.

<sup>88</sup> Jean Dufour, entrevue, « L'engagement politique de Félix », dans *Heureux qui comme Félix: une histoire de Félix Leclerc*, GSI musique, Société Radio-Canada, GSIC-10-981, disque 8, page 2, 05:33-05:42, 2000.

<sup>89</sup> En effet, on connaît plusieurs versions divergentes de ces circonstances. Certains, dont Félix lui-même, prétendent qu'il aurait écrit la chanson en marchant sur la grève peu après le meurtre de Laporte, ce à quoi Jacques Bertin répond: « Ici, comme ailleurs, quand Félix parle, il faut traduire. Il mélange, brode et rassemble plusieurs scènes dans une seule phrase » (Jacques Bertin, *Félix Leclerc: le roi heureux*, Paris, Arléa, 1987, p. 264.). Sa femme du moment, Gaétane Morin-Leclerc, affirme plutôt que, la nuit du drame, il aurait rédigé la chanson d'un trait dans l'escalier menant à la cave (Gaétane Morin-Leclerc, entrevue, « L'engagement politique de Félix », dans *Heureux qui comme Félix, op. cit.*, disque 8, page 2, 03:15-03:48, 2000). Selon Jean Dufour, il ne faudrait pas sous-estimer l'influence qu'aurait eu le contrebassiste de Leclerc à l'époque, le Suisse Léon Francioli, musicien très engagé qui aurait initié Leclerc à l'activisme et à l'art comme outil de provocation et d'éveil social. Jean Dufour, *op. cit.*, disque 8, page 2, 03:56-04:59, 2000. Fait intéressant, sur l'enregistrement de 1972 de « L'alouette en colère », on entend la voix de Félix au centre, flanquée de sa guitare à gauche, et de la contrebasse de Francioli à droite, comme un soutien.

<sup>90</sup> Jean Dufour (1998), *Félix Leclerc: d'une étoile à l'autre*, St-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, p. 83-84.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>92</sup> Robert Charlebois, « Adieu Alouette », *Solidarité*, Barclay 80173, 1973.

<sup>93</sup> Comme l'a suggéré notre analyse précédente d'« Almost Always True » d'Elvis Presley...

<sup>94</sup> Jacques Julien, *Robert Charlebois: l'enjeu d'« Ordinaire »*, Montréal, Triptyque, p. 134-135, 1987.

<sup>95</sup> Robert Charlebois, « The Frog Song », *Longue distance*, Solution KD 905, 1976.

<sup>96</sup> On remarque l'effet d'écho sur la voix qui s'accélère, comme pour représenter le tourbillon duquel pourrait émerger la grenouille devenue prince.

<sup>97</sup> Jean-Pierre Ferland en entrevue avec Félix Légaré, « Jean-Pierre Ferland: sept ans de réflexion », *Voix*, vol. 6, n<sup>o</sup> 18, section « Arts et spectacle », jeudi 2 avril 1992, p. 10.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Étienne Geoffroy et Marie-Claude Beaudry, « "L'alouette en colère" de Félix Leclerc », [en ligne], 1999 <http://www3.sympatico.ca/etienne.geoffroy/alouette/flash.htm> (consulté le 9 février 2005).

<sup>100</sup> Loco Locass, « Libérez-nous des libéraux », *Amour oral*, Audiogram, ADCD-10168, 2004.

<sup>101</sup> Le texte intégral de la chanson est accessible en ligne sur le site officiel du groupe, <http://www.locolocass.net/nouvelles/content/view/24/39/> (consulté le 9 février 2005).

<sup>102</sup> Bernard Lamarche, « Musique: petit catéchisme révisé », *Le Devoir*, 30-31 octobre 2004, p. E1.

<sup>103</sup> René Jodoin et Steve McLaren (réal.), *Alouette*, Office national du film, 1944; Michèle Pauzé (réal.), *Canada vignettes : Alouette*, Office national du film, 1979.

<sup>104</sup> À ce propos, voir Jacques Julien, « Quand la chanson parle d'elle-même... », dans *En avant la chanson!*, sous la direction de Robert Giroux, Montréal, Triptyque, 1993, p. 186-188.

<sup>105</sup> Robert A. Rosenstone, « Film Reviews : Africa », *The American Historical Review* 98, no 4 (octobre) 1993, p. 1158 (ma traduction). Il s'agit du film de Jean-Marie Teno (réal.), *Afrique, je te plumerai*, California Newsreel, 88 min., 1992.