

Sources des syncrétismes musicaux à la québécoise

Gérald Côté

La création est un modèle de composition généralisé,
une machine à intégrer le monde.
(Antoine Hennion 1985 : 20)

D'où viennent certaines particularités de la musique populaire québécoise ? Avec quoi les artisans de la chanson d'ici réalisent-ils leurs prouesses ? Examinons de plus près leurs emprunts et leurs jeux combinatoires afin de dégager les éléments distinctifs de leur musique. On peut diviser chronologiquement en deux groupes les principales sources étrangères auxquelles l'imagination des auteurs-compositeurs-interprètes du Québec s'est abreuvée :

Groupe 1 : les musiques folkloriques, qui proviennent surtout de l'Europe, incluant la France, l'Irlande, l'Écosse et l'Angleterre, incluant la chanson traditionnelle ainsi que le country folk¹.

Groupe 2 : les musiques populaires des États-Unis, de la France et de la Grande-Bretagne, englobant la musique de la Tin Pan Alley, la musique afro-américaine et ses dérivés, le rock britannique et le répertoire des chansonniers.

Le passé européen

De La Bolduc à Vigneault en passant par le Quatuor Alouette, les diverses expériences folkloriques ont donné une véritable identité à notre musique. Notre folklore est un héritage européen. Cependant, Conrad Laforte mentionne qu'il est souvent difficile de préciser davantage l'origine des chansons de folklore. L'existence de versions en plusieurs langues témoigne de leur circulation sur le territoire européen avant de venir jusqu'à nous : elles sont en majorité l'héritage de toute la francophonie puisqu'on en trouve des versions dans d'autres langues européennes (Laforte 1973 : 22).

L'héritage européen est lui-même métissé au gré de circonstances historiques complexes : Les premiers Québécois naquirent donc avec un folklore musical français, descendant lui-même de plusieurs sources. Par exemple, avant même que la culture anglo-saxonne ne commence son infiltration au Canada, elle avait touché la France quand l'Angleterre occupait une partie du territoire français, avant la venue de Jeanne d'Arc² (L'Herbier 1974 : 27).

¹ La musique *country-western*, qui constitue une importante partie du patrimoine de la chanson populaire québécoise (du Soldat Lebrun et Willie Lamothe jusqu'à Patrick Norman), nous est parvenue des États-Unis. Ses origines remontent aux ballades folk anglo-saxonnes, qui avaient elles-mêmes été adaptées et remodelées par les *minstrels*.

² À la suite de sa victoire à Azincourt (1415), Henri V d'Angleterre hérite de la couronne de France par le Traité de Troyes (1420).

La Bolduc puise dans le folklore français et on le remarque entre autres dans la pièce *Chez ma tante Gervais*, chanson du XVI^e siècle qui fait partie du répertoire des « Menteries » (Université Laval 1968 : 6). Les turluttés de Mme Bolduc viennent des reels écossais, ancêtres de notre reel canadien, nous confirme Bruno Roy (1977). Or, dans le cas du folklore traditionnel, il s'agit d'une manière de fabriquer les chansons qui est en réalité un véritable art de métamorphose, lequel fait partie intégrante de notre culture, admet Madeleine Doyon-Ferland (1967 : 197). Brailoiu met en lumière la notion d'instantanéité relative aux pièces de tradition orale³ dont le jeu relève d'un « instinct de variation » :

Sans l'aide d'un écrit, le créé ne saurait durer que par le consentement universel de ceux qui le gardent, lui-même conséquence de l'uniformité de leurs goûts. « L'œuvre » orale n'existe dans la mémoire de qui l'adopte et ne surgit dans le concret que par sa volonté : leurs vies se confondent. Aucune graphie n'en stabilisant, une fois pour toutes, la rédaction⁴, cette œuvre n'est pas une « chose faite », mais une chose « que l'on fait » et refait perpétuellement. C'est dire que toutes les réalisations individuelles d'un patron mélodique sont également vraies et pèsent du même poids dans la balance du jugement. C'est dire aussi que l'« instinct de variation » n'est pas simple rage de varier, mais suite nécessaire du défaut d'un modèle irrécusable (Brailoiu 1958 : 88).

Avec l'éveil politique de la fin des années soixante, des artistes québécois tels que Charlebois, Vigneault et les Cailloux réarrangent des dizaines de mélodies folkloriques. Un peu plus tard, stimulés par la vague nationaliste, Louise Forestier, les Séguin, Raoul Duguay et Beau Dommage affirment leur identité « québécoise » à travers la tradition folklorique. Notre mère patrie est une source bénie pour nos auteurs-compositeurs-interprètes. Charles Trenet a été la plus importante source d'inspiration après la vague de chansonnettes des *crooners* français. Le témoignage de Jacques Normand à ce sujet est révélateur :

Depuis 1938, *La route enchantée, Le soleil et la lune, Boum !, Le grand café, Les oiseaux de Paris, Vous oubliez votre cheval [...]* Toutes ces chansons de soleil et de vie, tous ces refrains endiablés, tout ce Verlaine retrouvé et ce Rimbaud réinventé figuraient à nos menus quotidiens, assoiffés que nous étions tous de poésie et privés de nos sources depuis le début de la guerre. Pour nous, Trenet, à cette époque, c'était la libération (Normand 1974 : 165).

Raymond Lévesque confie dans une entrevue d'où lui vient la source de ses premières inspirations :

J'ai sûrement été attiré par Trenet, parce que les cinquante premières chansons que j'ai écrites, c'était pas mal des imitations de Trenet; par la suite, c'est en écrivant beaucoup que j'ai fini par avoir un style plus personnel (cité dans Roy, 1977 : 56).

³ Le clivage entre tradition orale et écrite n'est pas aussi clair pour la musique populaire moderne car elle procède sur ces deux plans à la fois.

⁴ Bien que pour la musique populaire moderne les partitions et les supports permettent une fixation de la pièce, du point de vue mélodique par exemple, on peut retenir qu'un procédé de variation s'opère en raison d'une personnalisation que les musiciens font des airs et des styles qui circulent.

Avec l'engouement de la France pour la musique américaine durant la Deuxième Guerre mondiale, il est intéressant de noter que les orchestrations et arrangements musicaux de plusieurs des chansonniers français sont des pastiches du swing, comme certaines chansons d'ici d'ailleurs. Entre autres, dans le célèbre *Quand les hommes vivront d'amour* de Lévesque, après une introduction qui s'inspire de la Tin Pan Alley classique, l'arrangement relève de la rythmique et de l'écriture des *big bands* dans une enveloppe typique du jazz *cool*, et tout cela à travers un parcours mélodique qui n'a pas renié ses racines européennes; il faut admettre que, dans ce cas-ci, le mélange devient assez complexe si on prend en compte l'origine des différents systèmes musicaux.

Cet engouement du Québec à l'égard de la chanson française est aussi partagé par Jacques Blanchet et Claude Gauthier qui reconnaissent avoir été marqués par Trenet; Renée Claude aime Gilbert Bécaud; Ferland, c'est Brassens; sans parler de l'influence de Brel, Moustaki et des autres sur les chanteurs québécois :

Bref qu'est-ce que les interprètes chantaient ? Du Ferré, du Vian, du Legrand, du Douai, du Brel, du Brassens, du Ferrat, du Brecht, du Aragon, du français (Roy 1977 : 56).

L'empire du disque américain

L'exemple de certains arrangements à saveur swing de Raymond Lévesque témoigne de la croissance de l'industrie américaine du disque qui ne cesse alors de s'enrichir avec ses énormes succès. L'industrie s'infiltré partout où il y a un marché lucratif potentiel. Avant l'explosion du rock and roll, l'Amérique s'était déjà donné une solide structure industrielle et commerciale avec l'alliance entre Tin Pan Alley, Hollywood et Broadway (Hamm 1979 : 92). Les deux principales compagnies de disques qui se partageaient alors les recettes aux États-Unis étaient RCA-Victor et Columbia. C'est d'ailleurs principalement ces grosses firmes qui permettent à nos premiers artistes pop de se faire valoir sur disque :

RCA-Victor est la plus importante avec les artistes suivants : Robert L'Herbier, Willie Lamothe, Paul Brunelle, Jacques Normand, Fernand Robidoux, Alys Robi dans les années quarante, et Les Jérolas, Paolo Noël, Marc Gélinas et Jen Roger durant les années cinquante. Avec Columbia, on retrouve entre autres : Ovila Légaré, Charles Marchand et La Bolduc. Cependant, ce n'est pas sans apporter certaines contraintes sur le plan de la création musicale qu'elles implantent leur empire commercial, nous affirme Fernand Robidoux, l'un des chanteurs populaires les plus importants des années quarante et cinquante au Québec :

RCA-Victor, déclare Robidoux, refusait obstinément les chansons québécoises que je lui proposais. Tout ce qui venait de chez nous, par nous, pour nous, cela n'avait aucune espèce d'importance. (cité dans Roy 1977 : 43)

Bien plus, durant ces mêmes années, les chanteurs québécois qui signent avec des compagnies américaines jouent un rôle de doublure qui semble satisfaire le public d'ici, déjà friand du succès à l'américaine tel que vendu par le trio Hollywood, Tin Pan Alley et Broadway : « [...] l'influence de la chanson américaine sur les interprètes

québécois, elle a commencé à se faire sentir durant la guerre, le ravitaillement avec l'Europe nous a été coupé pendant la guerre et puis c'est là que le disque américain en a profité pour s'installer et prendre la place [...] ».

Les interprètes québécois étaient toujours la doublure de quelqu'un. C'était une mode ici. Le public marchait là-dedans. On aurait dit que le public exigeait que vous soyez la doublure de quelqu'un. Évidemment à ce compte-là, vous n'étiez jamais vous-même. Il y avait L'Herbier qui était la doublure de Sinatra, Paolo Noël celle de Tino Rossi, Alys Robi celle de Carmen Miranda, Jean Lalonde ça été Bing Crosby et moi j'en avais deux sur le dos, j'avais Jean Sablon et Perry Como, pour la bonne raison que j'enregistrais pour RCA et [que] la grande vedette de RCA aux États-Unis, [c']était Perry Como. (Fernand Robidoux, tiré de *Pour une chanson*, Les Productions Hommage 1984)

Charles Hamm confirme que ces vedettes font un malheur aux États-Unis, Crosby et Como étant les plus gros vendeurs durant cette période (Hamm 1979 : 387). Dès lors, il n'est pas étonnant que les grosses compagnies tentent de rééditer ces succès en faisant appel à des doublures québécoises, avec les incidences que l'on connaît sur la création des chansons d'ici.

La source bleutée

Le rhythm and blues a largement influencé toute la musique populaire à partir des années quarante et donc, la musique populaire québécoise. C'est durant cette période, en raison notamment d'une crise dans l'industrie américaine du disque, que le rhythm and blues envahit le marché du disque, les stations radio et même l'industrie du cinéma. Charles Hamm raconte que les radios, menacées par Hollywood qui possédait presque toutes les chansons d'ASCAP⁵, fondent BMI⁶ et décident de faire tourner ces musiques rurales : « These and other early BMI products were yet another barometer of a changing taste in popular song in the 1940s⁷ » (Hamm 1979 : 389). Suite à cette situation de tension, les genres afro-américains, qui constituent aujourd'hui la base même de la musique populaire internationale, sortent de leur isolement.

Le rhythm and blues est certes un des cas d'hybridation des plus étonnants. Qui pouvait soupçonner durant la Renaissance que le langage musical européen se métisserait un jour aux concepts de la musique africaine ? Leurs différents passés devenus inextricables confondent les historiens qui ne relatent que des bribes de leur hybridation.

Au XVI^e siècle, Luther, un moine révolutionnaire, opère une transformation culturelle en introduisant des mélodies populaires dans sa nouvelle Église qui sera qualifiée plus tard de protestante. Le diable n'avait pas le droit de garder pour lui tout seul la musique qu'aimait le peuple, affirmait-il. Déjà héritier d'éléments syntaxiques

⁵ L'American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) est un organisme fondé en 1914 pour la gestion des droits d'auteurs aux États-Unis.

⁶ Broadcast Music Incorporated.

⁷ Ces produits ainsi que d'autres plus anciens chez BMI ont été un autre facteur qui a entraîné les changements de goût dans la musique populaire au début des années 1940.

appartenant à l'espace musical médiéval grégorien, le choral luthérien poursuit son cheminement, intégrant les genres musicaux populaires dans un esprit universaliste, en raison de la Réforme. Or, on peut dégager l'idée qu'une nouvelle conception du monde émerge après une crise religieuse — où l'ancien paradigme n'arrive plus à interpréter le monde —, cédant ainsi la place à une interprétation renouvelée, plus humaniste du culte et de sa pratique musicale. On sait que la réforme contestait d'une part la pratique des indulgences, qui ne relevait pas d'une doctrine biblique, et d'autre part le contrôle du Livre Saint par l'élite ecclésiastique. Dans une conception du monde qui s'oppose à ces pratiques, Luther redonne la Bible au peuple qui est invité à participer davantage à la vie religieuse. C'est dans cet esprit que le chant sacré, exécuté traditionnellement par des spécialistes, deviendra la voix unifiée du peuple qui est appelé à s'adresser lui-même à Dieu à l'aide de ses propres chants. C'est ainsi qu'au sein de la crise religieuse s'est opéré un métissage entre la musique du peuple et la musique cultuelle, métissage qui constitue un microcosme de l'idéal luthérien.

Poursuivons l'histoire. Très loin de là, des sauvages au teint foncé, vivant comme des singes aux yeux de l'Europe civilisée, se livrent à des rituels primitifs et barbares. Leur musique apparaît alors comme une forme de transe des plus étrange, voire inhumaine. Une centaine d'années après la Réforme luthérienne, on amène de force des Noirs en Virginie afin de profiter du fruit de leur labeur. Au début du XIX^e siècle, la nouvelle théorie de Darwin sur l'évolution des espèces sert à justifier les abus des maîtres planteurs qui exploitent les Noirs sans vergogne (Côté 1992 : 21). Presque à la même époque, soit en 1784, John Westley incarne en Amérique l'Église luthérienne. Tout comme pour l'Église du célèbre moine d'Eisleben, l'accueil du pauvre et du profane demeure un aspect fondamental du culte pour Westley. À la suite de nombreuses campagnes d'évangélisation, on voit les Noirs se convertir en masse à la religion de Westley, la considérant comme une véritable planche de salut, autant matérielle que spirituelle, vu leur grande pauvreté. C'est alors que les *shouts* et les *work-songs*, formes d'expression musicale de souche africaine, pénètrent, en Amérique, le territoire ecclésiastique d'origine européenne. En effet, pourquoi laisser toute cette énergique musique entre les mains du diable, devait se dire Westley à son tour. Ainsi s'opèrera alors un métissage invraisemblable : le cantique occidental vient se fusionner à la musique du peuple noir.

Les spirituals ne sont ni complètement américains, ni complètement africains. Ils se situent dans un inter-espace où s'est combinée la musique de deux traditions culturelles. Sous ce nouveau langage se cache aussi un microcosme d'une nouvelle interprétation du monde. En effet, rejetant la conception du monde qui place le Noir au rang d'un animal pour la remplacer par une conception universaliste qui maintenant l'intègre, l'Église de Westley permet un métissage culturel qui ne fait certes pas l'affaire des Sudistes qui défendent l'autre paradigme. Cette formidable rencontre a donc été un préalable à l'éclatement des codes et des conventions de la musique religieuse américaine; cette dernière témoigne désormais de la réunion des Noirs et des Blancs. Ainsi, au sein d'une crise idéologique significative pour l'Amérique contemporaine, un nouveau langage musical — dont la syntaxe hybride mélange l'harmonie européenne aux riffs africains — reproduit l'interprétation du monde de Westley.

Mais le blues n'est pas encore né; il lui manque un élément pour cela. C'est au sein des *minstrels shows*, le pendant américain du vaudeville européen, que la musique des Noirs américains et le folklore britannique se fusionneront. En effet, à ce moment, les Blancs s'intéressent de plus en plus aux qualités musicales des Noirs et, afin de leur rendre hommage sans trop se compromettre⁸, les premiers *minstrels* se noircissent le visage et imitent les prouesses des musiciens noirs afin de divertir le public blanc américain. C'est tout simple : des Blancs se déguisent en Noirs pour divertir un public de Blancs avec des musiques « noires et blanches » popularisées par des Noirs ! Et vers 1855, les *minstrels* sans maquillage voient le jour et, au sein de leur répertoire hétérogène, le blues se définit progressivement :

De façon générale, ces hommes avaient absorbé les formes de musique européenne qui passaient à leur portée : des hymnes de Westley, des airs de violon écossais et irlandais et des ballades country de toutes sortes, transformées et remodelées par leurs propres traditions africaines (Springer 1985 : 47)

Encore une fois les codes se déconstruisent puis se reconstruisent au sein d'un changement dans le tissu social. Sortis de l'église, les spirituals se transforment en blues. Le tortueux cheminement de ce genre musical est pourtant bien loin de se terminer là. En effet, jusqu'aux années cinquante, des *race records* au rhythm and blues, le genre consacré par les Noirs se travestit à nouveau; c'est au tour d'Elvis « The Pelvis » de poursuivre l'étonnante mutation. Mais cette fois-ci, ce n'est pas le visage qu'on noircit, comme l'ont fait les *minstrels*, mais l'âme, et cela au grand déplaisir de la droite américaine. C'est la naissance d'un mouvement où les nouvelles générations ne cesseront de s'affirmer par la voix grondante du rock and roll, la version électrifiée du blues rural.

Avec la génération dite du baby-boom, cette musique devient un symbole de contestation. La jeunesse méprise en effet les valeurs rattachées au système capitaliste qui avait exploité le peuple associé à cette musique. Porteuse d'une nouvelle pensée, cette génération s'oppose donc à l'establishment en se marginalisant musicalement. Servant la remise en question des valeurs des générations précédentes, le rock est le symbole privilégié du discours contestataire. Il est le véhicule de cette folle exploration qui part dans toutes les directions, en autant qu'elles se distinguent de l'idéologie dominante, cette dernière représentant pour les jeunes un vieux paradigme à remplacer. C'est aussi le début d'une diversité d'expériences musicales où le rock sera servi à toutes les sauces (jazz rock, rock symphonique, rock progressif, pop rock, hard rock, heavy metal, etc.).

Aujourd'hui, le rhythm and blues continue sa route, multipliant ses dérivés à travers les différentes praxis sociales, entre autres par la voie de la commercialisation systématique. C'est toutefois au sein de crises sociales qu'il s'anime et renouvelle ses airs en se métissant. Son hybridité chronique démontre la nécessité d'observer les points de croisement qui sont des lieux privilégiés de l'émergence de nouveaux langages.

⁸ La plupart des salles de spectacles étaient interdites aux Noirs.

Les succès britanniques

À partir du milieu des années cinquante, l'omniprésence de la musique afro-américaine s'intensifie avec l'émergence du rock and roll qui séduit les nouvelles générations de musiciens populaires. Cette vague s'étend jusqu'aux ports européens, dont celui de Liverpool. Le reflux ne se fait pas attendre très longtemps : les Beatles et le rock britannique viennent inonder les plages de nos disques durant les années soixante. Pierre Labelle, chanteur des Baronets, un groupe qui a repris plusieurs hits des Beatles, raconte comment pouvait se faire une chanson populaire au Québec dans ce contexte.

À ce moment-là, dans les débuts, on parle de 1964, il y avait invasion de la musique américaine et surtout anglaise. Il y avait alors une chance de récupération parce que les versions existaient, donc les gens achetaient souvent le disque en version, ce qui faisait que les succès appartenaient à des Québécois, des gens locaux. Dans ce temps-là, ça se passait vite, on pouvait entendre une chanson l'après-midi, s'arranger pour avoir un studio de libre le soir, y faire entrer des musiciens. Pendant qu'ils enregistraient des pistes, le parolier écrivait sur le bout de la table dans le studio; le lendemain matin, l'acétate était rendu dans les postes de radio. (Pierre Labelle, tiré de *Pour une chanson*, Les Productions Hommage 1984)

Il faut ajouter que le succès des Beatles survient au moment où les standards de production s'ajustent à une nouvelle technologie et par le fait même à un nouveau *modus operandi*. Or, ce *modus operandi* des Beatles deviendra le modèle des générations subséquentes pour la création de chansons lors du travail d'arrangement et de réalisation en studio. « Nous sommes allés à l'école des Beatles » (Michel Rivard, tiré de *Pour une chanson*, Les Productions Hommage 1984). Les propos du producteur-réalisateur-arrangeur du fameux groupe et ceux d'un mélodiste reconnu au Québec nous indiquent la base d'un fonctionnement bien répandu :

I would meet them in the studio to hear a new number. I would perch myself on a high stool, and John and Paul would stand around me with their acoustic guitars and play and sing it, usually without Ringo or George, unless George joined in the harmony. Then I would make suggestions to improve it, and we'd try it again. That's what is known in the business as a "head arrangement", and we didn't move out of that pattern until the end of what I call the first area (Martin 1979 : 132)⁹.

Les chansonniers s'accompagnaient tous à la guitare classique. Les Beatles ont amené un nouveau vocabulaire et la guitare acoustique est devenue l'arme des chansonniers de la jeune génération (Gilles Valiquette, tiré de Maroist 1993 : 32). Ainsi, tant sur le plan de la production que de la conception, les auteurs compositeurs québécois ont su tirer profit de cet espace hybride qu'offre ce petit coin de l'Amérique situé entre le passé européen, le présent conjugué à l'américaine et à

⁹ Je les rencontrais au studio pour écouter une nouvelle pièce. Je m'installais sur un tabouret alors que John et Paul se plaçaient autour de moi avec leurs guitares acoustiques. Puis, ils jouaient et chantaient, et cela, habituellement sans Ringo ou George, jusqu'à ce que ce dernier se joigne aux harmonies vocales. Ensuite, je leur faisais des suggestions afin d'améliorer l'harmonisation et alors on essayait de nouveau. Ce genre de travail est considéré dans l'industrie comme étant celui de l'arrangeur et cette formule demeura ainsi jusqu'à ce que j'appelle « la première étape » des Beatles soit terminée.

l'anglaise et tous ces inter-espaces socio-musicaux complexes. Intégrés dans un système international où l'industrie de l'« entertainment » impose une fonction uniformisée à la musique commerciale, la musique populaire québécoise survie, en gobant tout ce qui lui ressemble, ce qu'elle envie, et ce qui pourra plaire...

RÉFÉRENCES

Brailoiu, C. (1958) *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, IMSCR, vii, Cologne.

Brailoiu, C. (1959) *Réflexions sur la création musicale collective*, Progène, Paris.

Côté, Gérald (1992) *Les 101 blues du Québec*, Triptyque, Montréal.

Hamm, Charles (1983) *Popular song in America, Yesterday*, New-York W.W. Norton & Company, 1983.

Hennion, Antoine (1981) *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*. Éditions Métaillié, Paris.

Hennion, Antoine (1993) *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Éditions Métaillié, Paris.

Laforte, Conrad (1973) *La chanson folklorique et les écrivains du XIX^e siècle (En France et au Québec)*, Éditions Hurtubise HMH, Ltée, Montréal.

Les productions « Pour une chanson » (1984) Hommage inc. Participation de Téléfilm Canada, de la Société Radio-Canada, du ministère des Communications du Québec, du ministère des Affaires culturelles du Québec et de la Société Hydro-Québec.

L'Herbier, Benoît (1974) *La chanson québécoise, des origines à nos jours*, Les Éditions de l'Homme, Montréal.

Normand, Jacques (1974) *Les nuits de Montréal*, Éditions La Presse, Montréal.

Normand, Pascal (1981) *La chanson québécoise (miroir d'un peuple)*, Éditions France-Amérique, Montréal.

Maroist, Guylaine (1993) « Gilles Valiquette, La force de la simplicité », *Chanson*, vol.16, n° 4-5, (novembre) : 32 - 33.

Martin, George (1979) *All You Need is Ears*, MacMillan London Limited, London.

Roy, Bruno (1977) *Panorama de la chanson au Québec*, Leméac, Québec.

Springer, Robert (1985) *Le blues authentique*, Filipacchi.