

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR  
GAYLE BÉGIN

HÉRITAGES IDÉOLOGIQUES ET CULTURELS DE L'ORDRE DE BON TEMPS ET  
DE LA GÉNÉRATION DE L'HEXAGONE DANS LA CRÉATION DU PREMIER  
RÉSEAU DE CHANSONNIERS AU QUÉBEC

JANVIER 2009

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

« Moi Mario, j'ai lu ça queq'part, c'est Beethoven  
qui a lâché une craque à son chum, y y'a dit :  
"Si tu veux être international, chante ton pays".  
Ça vaut c'que ça vaut, mais... j'pense qu'y'a du bon sens là-d'dans »

Les frères Goyette  
« Sts-333 »  
*Minimiser les dégâts*, cd  
2007

Merci

À Jacques et Michel,  
pour y avoir cru malgré tout...

À maman, papa, Nicole, Denis,  
pour avoir été des supporters de tous les instants...

À Stef, tu es une inspiration...

À Patricia,  
pour avoir changé le cours de mon histoire...

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 DE LA TRADITION À LA MODERNITÉ : LA CHANSON QUÉBÉCOISE DES ANNÉES CINQUANTE.....	13
1. La transformation passe par la modernisation: « plusieurs choses naissent du chaos ».....	14
2. <i>La Bonne Chanson</i> : outil de propagande de la tradition orale.....	22
3. Les premières figures isolées d’auteurs-compositeurs-interprètes au Québec.....	26
4. Quand le Québec s’ouvre sur le monde : une révolution musicale qui fait du bruit.....	28
5. Les Bozos : leurs débuts.....	33
CHAPITRE 2 DE LA CAMPAGNE À LA VILLE LOISIR ET CULTURE : L’EXEMPLE DE L’HEXAGONE.....	41
1. Le phénomène de l’urbanisation au Québec et ses conséquences.....	41
2. 1900-1940 : restructurations et adaptations.....	45
3. 1940-1960 : Où les futurs décideurs scellent leur destin.....	47
4. « Nous voulons être des hommes complets ».....	51
5. L’après OBT.....	57
6. L’Hexagone : ses débuts.....	59
7. Esthétique et orientation poétique de la maison d’édition.....	61

CHAPITRE 3	
POÉSIE MODERNE ET CHANSON À TEXTE :	
LES MULTIPLES MANIÈRES DE DIRE LA POÉSIE	
À TRAVERS LA FIGURE DE JEAN-PAUL FILION.....	67
1. De l'Hexagone à Bozo: rencontres et affinités.....	67
2. Être chansonnier : définition et analyse.....	76
3. Jean-Paul Filion : « Poésie, droit de parole et de chanson ».....	83
4. Chansons à textes et poèmes chantés : exemples et analyses.....	87
5. <i>Jean-Paul Filion et sa guitare</i> : authenticité et poésie.....	88
6. <i>Demain les herbes rouges</i> :	
« symbole de l'énergie revendicatrice ».....	94
7. Entre poète et chansonnier.....	102
8. Dédicaces et échantillonnage :	
le paratexte pour consolider le réseau.....	105
CONCLUSION.....	109
BIBLIOGRAPHIE.....	119



## INTRODUCTION

Longtemps la chanson a été considérée comme un genre mineur. Bien qu'on ne puisse nier que celle-ci, par la longue tradition orale qui la sous-tend, « est une forme d'expression existant depuis le berceau des civilisations<sup>1</sup> », les études littéraires qui en traitent continuent d'aborder la chanson exclusivement comme un texte coupé des deux éléments qui lui donnent sa raison d'être : la musique et la société qui l'entoure. Pour arriver à rendre compte avec le plus de justesse possible du genre, il faut prendre en compte non seulement le texte mais aussi le contexte de création et de diffusion. Qu'elle prenne la forme d'un poème chanté (chanson à texte) ou d'air à danser (chanson populaire), la chanson est assujettie à de nombreux réseaux sociaux sous-tendant sa création (production, diffusion, popularisation), ce qui exige une étude à plusieurs niveaux. Quoi qu'on en dise, la chanson demeure un acte de création social et, sans la présence d'un tiers, l'auditeur, elle n'a pas lieu d'exister.

L'histoire de la chanson québécoise est bien jeune. À l'instar de la littérature québécoise, elle s'est d'abord développée à l'ombre de la France. Cette histoire peut historiquement se vanter d'être issue d'un des plus vieux corpus au monde : la chanson folklorique européenne. Les colons venus d'Europe ont évidemment apporté avec eux ce qu'ils avaient de plus cher : leurs traditions. Dans ce Nouveau monde, où tout était à

---

<sup>1</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, « En question », 2003, p. 7.

faire et où l'éducation était affaire d'élite, le transfert des savoirs comme des divertissements se faisait principalement de bouche à oreille. La Nouvelle-France, en voulant recréer la France en Amérique, a donc été gavée d'histoires et de chansons pour lutter contre l'oubli. Le fonds culturel québécois est donc largement français, mais aussi partiellement britannique, et ces folklores, exportés outre Atlantique, ont nourri notre imaginaire tout en évoluant peu à peu, pour y introduire de nouveaux thèmes et de nouveaux rythmes.

Évidemment, tout n'est pas resté figé entre 1760 et 1927<sup>2</sup>. Reste que sur beaucoup de plans, peu de choses ont changé pendant cette période : les chansons se transmettaient encore essentiellement par l'oral et hors des circuits commerciaux. Le plus souvent, les interprètes ont eu recours aux textes traditionnels, de sorte qu'il y a eu peu d'acteurs qui ont créé leurs propres chansons et encore moins qui ont pensé à gagner leur vie avec cette activité. Comme nous le montrerons dans le premier chapitre, tout commence à changer au début du vingtième siècle, c'est pourquoi l'on peut constater, rétrospectivement, qu'avec La Bolduc apparaît la première figure d'auteure-compositeure et interprète consacrée. C'était en 1927, il y a seulement 82 ans. Le développement des différentes technologies coïncide donc avec l'arrivée des premiers interprètes et, surtout, des premiers auteurs faisant carrière dans le domaine. Et pour cause : la chanson sortait désormais des soirées de famille pour rejoindre tout le Québec par la radio et le disque. Par le fait même, on avait accès à ce qui se faisait ailleurs et que l'on pouvait allègrement reprendre ou copier. Par ailleurs, le baby-boom, qui débute

---

<sup>2</sup> Nous retenons cette date, car elle correspond aux débuts professionnels de La Bolduc.

pendant la guerre, vers 1942-1943, et se poursuit sur vingt ans<sup>3</sup>, a fait que, « quinze ans après la guerre, le pourcentage de jeunes dans la population nord-américaine n'a jamais été aussi élevé [...] »<sup>4</sup> Léger, dans son ouvrage *La chanson québécoise en question*, affirme aussi que « pour la première fois dans l'histoire, les jeunes vont s'approprier un courant artistique et en faire leur étendard<sup>5</sup> ». C'est donc dire qu'autour de 1960, la chanson, qu'elle soit populaire ou à texte, sera pour la première fois conçue par et pour une génération spécifique, dont elle rendra compte des préoccupations. C'est d'ailleurs au public, en grande partie du moins, que l'on doit cette révolution musicale car c'est lui qui assure la véritable réception des œuvres : un artiste qui n'est pas écouté fera long feu.

Mais comment s'est produit cette rencontre qui aboutira à la création de la première d'une lignée impressionnante de boîtes à chansons ayant pignon sur rue un peu partout au Québec ? Sur cela, l'histoire est discrète. D'un point de vue littéraire, la genèse de la création, tous genres confondus, s'est vue étudiée de plusieurs manières, avec plusieurs approches différentes. Pour la chanson, il en va tout autrement. D'un côté, les études sur la chanson abordent le texte pour lui-même. En l'abordant comme un poème, il devient plus facile d'essayer de lui donner un caractère noble mais cela vient biaiser la lecture qu'on en fait. Il ne sera donc pas question de valoriser l'étude de la chanson en abordant le texte comme une création strictement poétique, ni de se pencher sur la chanson comme s'il s'agissait d'un pur texte, d'un produit sans créateur. Certains

---

<sup>3</sup> Du moins, c'est la définition qu'en donne François Ricard dans son livre *La génération lyrique*. Il précise aussi que, selon les historiens, ce baby-boom débute directement à la fin de la guerre et s'étale sur quinze ans. (François Ricard, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, p. 28.)

<sup>4</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, ouvr. cité, p. 42.

<sup>5</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, ouvr. cité, p. 42.

chercheurs, en utilisant cette approche, s'élèvent ainsi contre la faible légitimité de la chanson. À cet égard, Yvon Daigneault, par exemple, dans son article « La chanson poétique », se réclame de cette approche : « La prédominance accordée au texte est absolue. Elle permet de distinguer la chanson poétique des innombrables chansonnettes qui ne sont que des airs à danser, à brailler ou à hurler et qui n'intéressent la poésie en aucun titre<sup>6</sup> ». En plus de juger sévèrement les autres genres de chansons, il ne suggère aucune grille d'analyse à appliquer ou du moins aucune méthode pour juger de la valeur poétique d'une chanson. Il propose malgré tout des analyses de Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Sylvain Lelièvre et Marie Savard mais vraisemblablement sans objectivité : « Tendre Gilles Vigneault !<sup>7</sup> ». De plus, en choisissant des piliers de la chanson déjà légitimés, il n'apporte rien de nouveau à l'analyse de la chanson poétique ni au genre en tant que tel, car ces auteurs-compositeurs-interprètes s'en réclamaient déjà. Pour faire une étude précise de la chanson, il fait considérer que le créateur est enraciné dans un milieu donné, et que c'est au contact de celui-ci qu'il oriente puis propose sa création.

Une autre grande tendance des travaux aborde essentiellement la chanson comme une manifestation sociale populaire, dont le texte ou l'air importent peu, en définitive. Or, nous ne voulons pas non plus faire de la chanson un phénomène social abstrait, collectif, qui ne serait pas lié à un domaine de création (et de luttes entre créateurs) spécifique. Robert Léger offre un exemple de cette perspective dans son livre *La chanson québécoise en question*. Il répertorie, à partir de la tradition orale et jusqu'au années 1980, ce qui s'est fait en chanson : sont donc juxtaposés les différents

---

<sup>6</sup> Yvon Daigneault, « La chanson poétique », dans Paul Wyczynski, dir., *La Poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome 4, p. 207.

<sup>7</sup> Yvon Daigneault, « La chanson poétique », art. cité, p. 217.

mouvements, les événements spéciaux, même les comédies musicales québécoises, avec quelques figures emblématiques. En présentant un survol de plus de deux cent ans de chansons en 141 pages, il est normal que plusieurs notions soient développées très rapidement : « Pour la première fois au Québec, pendant l'âge d'or des chansonniers (1959-1968), des centaines d'auteurs-compositeurs-interprètes chantent en français des chansons originales. Quelles sont les figures importantes ?<sup>8</sup> » On peut comprendre qu'un travail éditorial sous-tendant l'écriture d'un tel ouvrage présuppose une certaine subjectivité dans le choix des artistes développés. D'ailleurs, sur la centaine de chansonniers qu'il évoque dans cette citation, n'en choisit-il pas que sept ? Sa « question », qui balaie près de dix ans de chanson, ne présente donc, en guise de réponse, que quelques portraits de figures emblématiques des premiers instants : Jacques Blanchet, Raymond Lévesque, Claude Léveillée, Jean-Pierre Ferland, Gilles Vigneault, Clémence DesRochers et Claude Gauthier. Par contre, un initié pourrait trouver, à raison, que le tour d'horizon est parfois lacunaire. Aussi, son analyse unidimensionnelle présente davantage la chanson comme le produit des changements sociaux qui ont cours à mesure que le siècle avance en plus de présenter des faits sans en chercher les causes : « [...] après avoir vu arriver, jusqu'à présent, une succession de créateurs isolés, voilà qu'apparaît une génération d'auteurs-compositeurs partageant une même vision<sup>9</sup> ». Jamais, donc, on n'arrive à l'analyser dans son entièreté, en tenant compte à la fois de sa dimension textuelle, musicale et du contexte social qui la voit émerger dans le but de l'inscrire dans l'histoire littéraire comme genre. Comme elle est en premier lieu un acte de création écrite, il est évident qu'elle se réclame de la littérature, mais sa manière de

---

<sup>8</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, ouvr. cité, p. 57.

<sup>9</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, ouvr. cité, p. 55.

communiquer le texte, qui oriente d'ailleurs son écriture, en fait un genre particulier. En ce sens, les études existantes ne tentent pas assez d'expliquer les raisons qui lui ont permis de se développer. Nous aborderons donc la chanson comme une production culturelle impliquant des acteurs multiples (paroliers, chanteurs, producteurs, diffuseurs, etc.), production qui se donne peu à peu, au cours du XXe siècle, les institutions spécifiques propres à un genre culturel autonome, tout en étant lié, plus généralement, par diverses médiations, aux transformations socio-historiques générales. Du fait que notre perspective est d'abord littéraire, nous nous pencherons volontiers, dans nos analyses internes des chansons, sur leur dimension textuelle. Toutefois, en vertu des considérations que nous venons de préciser, nous tenterons de ne pas séparer cet examen de celui des déterminations sociales historiques, ni d'évacuer complètement la dimension musicale. Ces réflexions théoriques nous ont amené à supposer que les créations de ce premier réseau de chansonniers au Québec pourraient partager la même orientation textuelle (structure, thèmes) que les premiers poètes publiés à l'Hexagone. La sociabilité découlant de ces deux groupes, qu'elle se situe au niveau du loisir ou du travail, aurait donc généré des affinités esthétiques communes.

À cet égard, en 1959, le premier mouvement de chansonniers québécois, regroupé autour d'une boîte à chansons, « Chez Bozo », a changé le visage de la chanson québécoise. Il crée ni plus ni moins une tendance. Le présent mémoire cherchera donc à démystifier les conditions d'émergence de ce premier groupe qui a pavé la voie à nos auteurs-compositeurs-interprètes québécois et qui continue encore aujourd'hui d'être cité et mythifié à l'occasion d'innombrables spectacles collectifs. D'ailleurs, le choix de ce groupe est d'autant plus pertinent qu'il présente les premiers

individus à se regrouper autour d'une même orientation dans l'histoire de la chanson québécoise. De plus, ils sont parmi les premiers retenus par l'historiographie québécoise comme des « classiques » de la chanson. Ils arrivent donc à donner une nouvelle voix à la chanson québécoise. L'histoire de la création de ce réseau, novateur sur plusieurs plans, n'a pas été étudiée de façon objective, comme a pu l'être celle du réseau (contemporain d'ailleurs) de l'Hexagone par Christine Tellier<sup>10</sup>. Il est clair que des événements, des rencontres, des réflexions ont fait qu'en bout de ligne, un groupe s'est créé. Sans être réducteur devant ce qui s'est fait d'un point de vue historique, et tout en appréciant ces ouvrages qui tentent globalement de donner une histoire à la chanson, il s'agit maintenant d'approfondir le propos et de donner à la chanson la place qui lui revient aux côtés des différents genres littéraires déjà existants en montrant, d'une part, que cette dimension textuelle s'inscrit dans un courant particulier mais que d'autre part, elle arrive à vivre et à se renouveler par (et seulement par) la société qui l'entoure. Il faut donc voir à quel point la société a transformé la chanson pour que ses créateurs se regroupent en 1959 et à quel point la poésie l'a influencée pour qu'elle puisse aussi porter le titre de chanson à texte.

D'un point de vue plus théorique, Alain Viala, dans sa préface au collectif *Lieux et réseaux de sociabilité au Québec* dirigé par Pierre Rajotte, avance un postulat que nous partageons, à savoir que « [l]a littérature est un fait éminemment social [...] »<sup>11</sup>. Tout particulièrement, il souligne que cette dimension sociale n'est pas seulement le fait

---

<sup>10</sup> Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de bon temps aux éditions de l'Hexagone*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2003, 333 p.

<sup>11</sup> Alain Viala dans Pierre Rajotte, dir., *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Québec, Nota bene, « Séminaires », 2001, p. 7.

de déterminations générales, mais aussi liée aux relations concrètes entre écrivains : « la sociabilité littéraire n'est [...] ni professionnelle, ni de divertissement, mais elle agit directement sur la production<sup>12</sup> ». Si les rencontres favorisent la production littéraire, il y a fort à parier que les Bozos, en se regroupant, ont non seulement créé un nouveau genre de diffusion, les boîtes à chansons, mais ont aussi bonifié leur production chansonnière au contact les uns des autres. En fait, ils ont ainsi donné naissance à nouveau courant artistique que les historiens de la chanson ont baptisé « mouvement chansonnier<sup>13</sup> » et qui est unique dans l'histoire culturelle du Québec. Or, Viala insiste précisément sur l'utilité de telles recherches :

Qu'un courant littéraire nouveau se fasse jour, comme ce fut le cas pour les romantiques en leurs cénacles, pour prendre un exemple connu de tous, [...] l'usage de la sociabilité constitue une condition de son établissement, justement, comme courant. "Courant", "tendance", "école", "mouvement", on peut et on doit, certes, distinguer les termes et les pratiques qu'ils recouvrent, mais à prendre le fait dans sa globalité, on peut aussi, à ce stade, laisser de côté ces distinctions et observer le trait commun : un collectif de pratique correspond à une prise de position, dans un espace où ce qui importe, ce sont les idées et les valeurs pour lesquelles et contre lesquelles on prend position.<sup>14</sup>

Nous chercherons aussi à montrer, par ailleurs, que le réseau des Bozos est plus ou moins inséparable de celui de l'Hexagone, partageant avec ce dernier des acteurs, des idées, des thèmes, mais aussi des origines. Pour ce faire, nous nous baserons, notamment, sur des comparaisons entre les textes produits par les uns et les autres. Nous montrerons ainsi que la chanson participe de la littérature, entre autres par l'importance

---

<sup>12</sup> Alain Viala dans Pierre Rajotte, dir., *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, ouvr. cité, p. 9.

<sup>13</sup> Plusieurs théoriciens de la chanson utilisent cette expression. Entre autres : Jean-Nicolas de Surmont, « La poésie vocale québécoise entre tradition et modernité »; *L'encyclopédie de la musique au Canada*, « Chansonniers »; Robert Léger, *La chanson québécoise en question*; Bruno Roy, *L'osstidcho ou le désordre libérateur*.

<sup>14</sup> Alain Viala dans Pierre Rajotte, dir., *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, ouvr. cité, p. 10-11.

accordée à la parole et au message véhiculé, bien qu'on ne puisse la réduire à un texte, comme nous l'avons indiqué plus haut. Nous ne ferons pas, dans le cadre du mémoire, d'analyse musicologique poussée, mais nous tiendrons compte autant que nous le pourrons des styles musicaux, de l'instrumentation, du rythme, etc.

Pour arriver à justifier ce postulat, il nous faudra premièrement retracer les grandes lignes de l'histoire de la chanson à partir du début du siècle pour permettre d'en dégager une évolution globale. Il s'agira non seulement de considérer les différents genres musicaux d'ici comme d'ailleurs, mais aussi tous les facteurs technologiques l'influençant à différents niveaux : avènement de la radio, de l'industrie du disque, sans oublier les facteurs sociaux, comme la Grève des réalisateurs de la Société Radio-Canada. Ce recensement sera essentiel car ces facteurs ont eu une grande incidence sur le développement de la chanson québécoise. Tout ceci nous permettra de comprendre la nature des aboutissements qui ont permis, en 1959, la création d'un réseau d'auteurs-compositeurs-interprètes différent des autres et surtout de voir d'un point de vue créatif leur impact sur la société de l'époque.

Deuxièmement, il faut envisager les effets de l'urbanisation du Québec et ses répercussions sur la religion et la jeunesse de l'époque, ainsi que les infrastructures développées pour le loisir des jeunes. À ce sujet, il est capital d'aborder les différents groupes qui se sont donné pour mission de former des êtres complets tant d'un point de vue physique qu'intellectuel, en particulier l'Ordre de Bon Temps et les Routiers du Clan Saint-Jacques, qui sont directement liés au destin de nos protagonistes. L'urbanisation a modifié considérablement le paysage québécois non seulement au

niveau des infrastructures mais aussi social. L'adaptation a été d'autant plus importante qu'elle n'a pas touché qu'à une sphère de la société. Toutes les structures existantes furent ébranlées : la religion, le système scolaire, le passage d'un mode de vie rural à urbain avec les avantages et les inconvénients qui en découlent, la consommation, ce qui a forcé les autorités de l'époque à repenser la manière d'éduquer les individus en passant par le loisir. À cet égard, il est primordial de considérer cet effort comme un élément essentiel visant l'autonomisation de l'individu. Les éditions de l'Hexagone, par l'ampleur qu'a prise l'entreprise avec les années, sont l'emblème par excellence de l'effet de cette effervescence sur un groupe d'individus. Elle allie la création poétique à sa gestion par la publication.

Troisièmement, pour arriver à montrer que les héritages idéologiques de ces mouvements de loisir et de l'Hexagone sont bel et bien présents chez les chansonniers du premier mouvement, il s'agira d'étudier le réseau fondateur de l'Hexagone par son orientation, ses bases et ses influences, en plus de brosser un portrait de la génération de laquelle il est issu. Il faudra aussi faire de même avec le premier réseau de chansonniers pour arriver à faire ressortir les ressemblances. Par la suite, l'analyse des points de convergences des deux groupes examinera d'un point de vue social les réseaux communs qui s'en dégagent pour ensuite vérifier si ces points de convergence ont des répercussions dans les œuvres. D'ailleurs, une figure aidant à lier les deux groupes sera à approfondir : Jean-Paul Filion, tant par sa poésie liée au destin de l'Hexagone que par sa chanson, qui s'inscrit directement dans la lignée chansonniers des premières heures. Le rattacher aux deux groupes en présentant sa création comme un tout homogène prouvera qu'il y a effectivement des recoupements entre la naissance de la maison d'éditions (et

son orientation thématique) et celle de la boîte chez Bozo (et évidemment la création chansonnière sous-tendant la production des spectacles).

Analyser les convergences entre les deux groupes établira que les mouvements de loisirs pour la jeunesse ont eu beaucoup plus d'influence sur la création artistique qu'on ne le suppose, et influencèrent bien plus que la création poétique. De ce fait, nous espérons montrer que les années cinquante et soixante ont permis de multiplier les manières de dire la poésie tout en tentant d'expliquer les causes de ce regroupement qui semblait *a priori* être fortuit.

## CHAPITRE 1

## DE LA TRADITION À LA MODERNITÉ: LA CHANSON QUÉBÉCOISE DES ANNÉES CINQUANTE

Avec la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, le Québec entre dans un mouvement accéléré et global de modernisation. Celui-ci, officialisé avec la Révolution tranquille, aura un impact profond sur la culture québécoise. La création des premières boîtes à chansons s'inscrit donc dans ce mouvement général de transformation. Inévitablement, la conscience chansonniers<sup>1</sup>, notamment grâce à la multiplication de la production en chanson, se modifiera pour aboutir, ultimement, sur l'âge d'or<sup>2</sup> de la chanson québécoise au cours des années soixante-dix. Par ailleurs, de plus en plus d'intellectuels prennent la parole :

[Ils] fondent des revues (*Cité Libre, Vrai...*) et y prennent la parole pour dénoncer l'idéologie traditionaliste qui maintient le Québec dans un obscurantisme moyenâgeux. Ces intellectuels, dont certains ont une formation en sciences sociales, discipline alors relativement nouvelle, définissent par tâtonnement un nouveau nationalisme plus orienté vers la gauche, qui ne repose plus sur la religion et les traditions, mais sur le progrès et la justice et qui donne à l'État plus de responsabilités sociales à cet égard.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> La conscience chansonniers est un terme que nous avons choisi d'utiliser et qui désigne la prise de conscience sur l'état de la chanson qui prendra un virage significatif au cours des années cinquante. Les facteurs de mutation seront explicités plus loin.

<sup>2</sup> Nous parlons d'âge d'or de la chanson car, comme l'évoque Robert Léger dans son ouvrage *La chanson québécoise en question*, (Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, « En question », 2003, p. 71) « [...] la part du produit québécois dans la vente totale de disques sur le territoire atteindra, dans les années 1970, son plus haut niveau historique. » Avec le recul, il est donc possible de conclure que cette période a été la plus prospère au niveau musical (tous genres confondus) au Québec.

<sup>3</sup> Robert Giroux, en collaboration avec Constance Havard et Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 25.

La modification du visage de la chanson québécoise (il en va de même pour la littérature en général) est liée à cette prise de conscience sociale qui secoue l'*intelligentsia* québécoise. De plus, le développement d'une conscience chansonnière est aussi lié au désir de redéfinir le nationalisme québécois. D'un côté comme de l'autre, on choisit, dans les années cinquante (la prise de position ira dans les deux cas en s'intensifiant), de se définir et de s'imposer à l'intérieur d'un champ (celui de la chanson ou celui de la politique) et de mettre en perspective le reste du Canada et la francophonie, voire même le monde.

**La transformation passe par la modernisation: « plusieurs choses naissent du chaos<sup>4</sup> »**

Deux innovations technologiques modifieront, dans les années cinquante, le panorama musical du Québec : l'avènement du transistor (du récepteur radio portatif) et l'engouement pour la télévision naissante. Ces « phénomènes [...] favoriseront ici l'émergence d'un grand nombre d'interprètes, d'auteurs-compositeurs et de producteurs.<sup>5</sup> » En ajoutant à ces innovations l'impact qu'a eu la commercialisation du disque 45 tours sur le développement de l'industrie de la chanson au Québec, nous avons indéniablement tous les outils nécessaires à la mise en place, au développement et surtout à la diffusion de la chanson québécoise.

L'histoire de la radio, connaîtra essentiellement deux phases; la première, principalement liée au loisir, et la seconde, davantage axée sur l'information :

---

<sup>4</sup> Raymond Lévesque. *D'ailleurs et d'ici*, Montréal, Leméac, « Mon pays, mes chansons », 1986, p. 145.

<sup>5</sup> Robert Therrien et Isabelle d'Amours, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec : 1955-1992*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992, p. ix.

Alors que la radio s'affirmait comme instrument de divertissement au cours de la première période, celle des origines de la radio, avec les années trente, et la fondation de CBF [ Radio-Canada AM (amplitude modulation), Montréal ] en 1936, c'est le médium de communication qui peu à peu spécifie la radio, préparant les structures du médium de culture de masse, utilisé pendant la guerre par la propagande fédérale, plus particulièrement au Québec.<sup>6</sup>

Après près de dix ans de domination sur les ondes, la station CKAC (elle a été créée en 1922), appartenant alors au journal *La Presse*, voit sa popularité diminuer avec l'arrivée de stations concurrentes dont, entre autres, la première radio nationale : Radio-Canada en 1936, suivie en 1944 de CKVL et en 1954 de CJMS. La présence de ces différentes stations sur les ondes radio forcera les diffuseurs à faire des choix quant au type de programmation offerte. Cette spécialisation orientera CKVL vers un « style populiste<sup>7</sup> » alors que CKAC aura une vocation « plus puritain[e]<sup>8</sup> ». Quant à Radio-Canada, elle aura le mandat de « [...] délivrer les permis aux requérants du système privé de radiodiffusion<sup>9</sup> » dès sa création. Aussi, cette station offrira une variété d'émissions qui atteindront les plus hauts standards de qualité : « En 1937 et 1938, le programme des émissions régulières comprend de la musique symphonique, des chorales, de la musique de chambre, des feuilletons, des pièces classiques très appréciées.<sup>10</sup> » De son côté, CKVL devient rapidement leader par l'importance de ses cotes d'écoute. Son secret ? La place accordée au « roman-savon » et à la chansonnette française. Grâce à cela, CKVL réussit à grossir son auditoire : « [...] En 1955, forcée de se redéfinir par rapport à la télévision, CKVL entreprend la diffusion du “Hit Parade” américain. Son succès est

---

<sup>6</sup>Renée Legris, avec la coll. De Michel de Smet et Marie-Christine Leduc, *Propagande de guerre et nationalisme dans le roman-feuilleton (1939-1955)*, Montréal, Fides, 1981, p. 33 cité par Jean-Nicolas de Surmont, *La bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Triptyque, 2001, p. 90.

<sup>7</sup> Gilles Proulx, *L'aventure de la radio au Québec*, Montréal, Éditions de La Presse, 1979, p. 33.

<sup>8</sup> Gilles Proulx, *L'aventure de la radio au Québec*, ouvr. cité, p. 33.

<sup>9</sup> Gilles Proulx, *L'aventure de la radio au Québec*, ouvr. cité, p. 67.

<sup>10</sup> Gilles Proulx, *L'aventure de la radio au Québec*, ouvr. cité, p. 69.

incontestable.<sup>11</sup> » Grâce à sa vocation, elle arrive à toucher la jeunesse québécoise, et outrepassa même les limites de la langue : « Aussi incroyable que cela puisse paraître, CKVL éclipsa même les radios anglaises de la métropole, qui n'ont pas encore songé à s'identifier à ce genre de programmation.<sup>12</sup> » Cet énorme succès est donc dû à la diffusion d'émissions pouvant satisfaire la population indépendamment de l'âge ou du sexe des individus.

Parallèlement à la mise en place de cette culture musicale populaire radiophonique, un autre phénomène commence à prendre de l'ampleur, et ce surtout après la Guerre : le parrainage d'auteurs-compositeurs-interprètes par la radio. Force est d'admettre que CKVL ne jouera pas un très grand rôle dans cette entreprise visant à donner une tribune aux artistes d'ici : « C'est vraiment par charité que CKVL diffuse, en soirée, une petite demi-heure intitulée *Au club du disque canadien* qu'anime Jacques Duval.<sup>13</sup> » Tout de même, plusieurs initiatives sont prises à Montréal comme à Québec afin de diffuser du matériel d'ici : « L'émission "Les chansonniers canadiens" est diffusée de 1950 à 1956 sur les ondes de CKVL. [...] Diffusée le 25 décembre 1950, la première émission met en vedette Roland d'Amour, Fernand Robidoux, Muriel Millard, Raymond Lévesque, Claire Duval et Paul Nantel accompagnés par quatre musiciens (piano-guitare-accordéon-contrebasse) dirigés par Nick Battista.<sup>14</sup> » De son côté, Guy Mauffette, en 1951, anime « Baptiste et Marianne », une autre tribune pour les auteurs-compositeurs-interprètes. À Québec, la radio CHRC produit elle aussi des émissions

---

<sup>11</sup> Gilles Proulx, *L'aventure de la radio au Québec*, ouvr. cité, p.76.

<sup>12</sup> Gilles Proulx, *L'aventure de la radio au Québec*, ouvr. cité, p. 76.

<sup>13</sup> Gilles Proulx, *L'aventure de la radio au Québec*, ouvr. cité, p. 76.

<sup>14</sup> Danielle Tremblay, *Histoire de l'industrie de la chanson au Québec : le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise*, site Internet dirigé par les Éditions Triptyque, < <http://www.chansonduquebec.com> >

pour aider les créateurs d'ici : « Gemma Barra fait jouer ses propres chansons sur la tribune de son émission “Mes chansons” de 1956 à 1957. En septembre 1958, l'émission “Créations Canadiennes” est mise en ondes à l'initiative de Geneviève Aubin-Bertrand [...]»<sup>15</sup> ». Lentement mais sûrement, les chansons originales commencent à être diffusées sur nos ondes radio. Il y a sans contredit un désir de faire entendre de la chanson « canadienne » sur les ondes radio.

Les années cinquante permettent donc à la société québécoise de faire un bond considérable dans le domaine des technologies. Avec l'arrivée des postes de radio portatifs et en 1952, l'arrivée de la télévision, le Québec se doit de créer des émissions variées afin d'arriver à satisfaire un public de plus en plus large. Rares sont les gens qui ne possèdent pas une radio ou une télévision à la maison et, plus souvent qu'autrement, les deux : « Au Québec, la proportion de foyers possédant un téléviseur monte en flèche : de 9,7% en 1953, elle passe à 38,6% en 1955, puis à 79,4% en 1958, pour atteindre 88,8% en 1960, ce qui dépasse largement la moyenne canadienne.<sup>16</sup> » C'est grâce à la conjonction de ces deux phénomènes que la demande pour les chansons croîtra. Les chansonniers auront donc à créer davantage pour répondre à cette demande et l'industrie du disque, comme celle du spectacle, s'organisera pour profiter financièrement de cette nouvelle tendance. Le public, par ailleurs, se modifie : enfants, adolescents, adultes et personnes âgées deviennent tous des auditeurs/télespectateurs

---

<sup>15</sup> Danielle Tremblay, *Histoire de l'industrie de la chanson au Québec : le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise*, ouvr. cité.

<sup>16</sup> Paul-André Linteau et alii, *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal compact, 1989, v. 2, p. 390.

potentiels. Les moyens de diffusion se multiplient et le public s'élargit. La part de création peut donc augmenter.

La télévision, organe de diffusion qui connut au début des années cinquante un engouement sans précédent, diffuse entre autres, dès le départ, des émissions musicales. La télé de Radio-Canada aura le monopole de la diffusion le temps d'une décennie, soit de sa création en 1952 jusqu'en 1961, date à laquelle un nouveau canal est inauguré : Télé Métropole. Au nombre des émissions musicales diffusées à la Société d'État, notons dès 1953 « L'heure du concert », une émission animée par Henri Bergeron qui « présente un répertoire mariant les œuvres les plus populaires aux plus modernes, servant ainsi de tremplin à nos meilleurs artistes<sup>17</sup> ». Dès 1955, « Music-hall », prend l'antenne avec à sa barre, Michelle Tisseyre. Il s'agissait d'« Une émission à grand déploiement, conçue selon les règles en vigueur à Broadway [...] En avril 1958, à la centième émission, on estimait que 4500 artistes s'étaient produits à l'émission depuis ses débuts. En outre, Music-hall consacrait régulièrement des éditions complètes aux stars légendaires de la chanson française<sup>18</sup> ». Vinrent ensuite des émissions musicales pour la jeunesse, à la Société d'État d'abord, avec « Le club des autographes » en 1957, animée par Pierre Paquette, et « Jeunesse oblige » en 1963, par Mariette Lévesque et Guy Boucher, puis à Télé Métropole avec l'incontournable « Jeunesse d'aujourd'hui » dès 1961, par Joël Denis et Pierre Lalonde.

---

<sup>17</sup> Jean-François Beauchemin, *Ici Radio-Canada : 50 ans de télévision française*, Montréal, Éditions de l'homme, 2002, p. 84.

<sup>18</sup> Jean-François Beauchemin, *Ici Radio-Canada : 50 ans de télévision française*, ouvr. cité, p. 89.

Ces deux dernières émissions, « Jeunesse oblige » et « Jeunesse d'aujourd'hui », reflètent les différences entre les deux réseaux de télévision : « Ce duopole va durer toute la décennie et va être généralement perçu, à tort ou à raison, comme le parfait exemple d'opposition entre culture populaire et culture d'élite<sup>19</sup> ». « Jeunesse oblige », diffusée à la Société d'État, tente de s'associer davantage au mouvement chansonnier en lui donnant du temps d'antenne tout en mettant en valeur les autres genres musicaux en vogue : « Diffusée six fois la semaine, l'émission adopte chaque jour un ton différent : le club des “jnobs” le lundi; “Musique classique” le mardi; “Savoir-faire” le mercredi; “Boîtes à chanson” le jeudi, etc. Que signifiait le mot “jnob” ? Tout simplement des adolescents qui s'intéressent à tout : des chansonniers à la musique yé-yé en passant par l'actualité politique et le sport<sup>20</sup> ». D'ailleurs, cette vocation pluridisciplinaire, qui trace l'orientation de l'émission, permet, en touchant à différentes sphères de la société (chanson, mais aussi politique, sport etc.), de former une jeunesse qui sera complète d'un point de vue intellectuel tout en étant à la base un divertissement. On verra plus loin que les préoccupations sociales furent importantes dans les mouvements de loisir pour la jeunesse de l'époque.

De son côté, l'émission « Jeunesse d'aujourd'hui », diffusée à Télé Métropole canal 10, « va connaître un immense succès et devenir un tremplin incontournable pour les artistes et les groupes des courants populaires et yé-yé surtout<sup>21</sup> ». L'impact de cette émission sur la jeunesse des années soixante est tel qu'il était possible, pour les

---

<sup>19</sup> Michel Houle, *La place de la chanson dans la télévision québécoise*, Québec, Société de développement des entreprises culturelles, 1998, p. 6.

<sup>20</sup> Jean-François Beauchemin, *Ici Radio-Canada : 50 ans de télévision française*, ouvr. cité, p. 244.

<sup>21</sup> Michel Houle, *La place de la chanson dans la télévision québécoise*, ouvr. cité, p. 6.

producteurs, de savoir si la nouvelle chanson présentée à la télé serait un succès : « [...] dès le lundi qui suivait la présentation d'une chanson à *Jeunesse d'aujourd'hui*, on pouvait déterminer, par la vente des disques cette journée-là, si cette chanson connaîtrait ou non un succès et, le cas échéant, de quelle ampleur<sup>22</sup> ». La télévision a ainsi servi la chanson en lui permettant d'entrer dans les foyers québécois. Elle arrive à faire le lien entre l'artiste et le récepteur, qu'elle transforme en consommateur, et ce, tant pour la culture populaire que celle de l'élite.

La grande diversité de ces émissions à la radio comme à la télé offre bien entendu des nouvelles possibilités de carrière, dont les pôles opposés sont sans doute ceux des chansonniers et des interprètes populaires. L'orientation vers la diffusion de nouvelles formes de culture se précise donc car la radio et la télé misent davantage sur la masse plutôt que sur la culture savante dans le choix de leur programmation. Le premier mouvement de chansonniers se développera en marge de ces succès populaires, choisissant plutôt de créer à la fois les textes et les musiques de leurs chansons afin de préserver leur spécificité et du même coup, créer une œuvre typiquement québécoise : « C'est pour ça qu'on s'est battus, dans les années soixante, au tout début. On s'est battus pour les textes, on s'est battus pour la musique, on s'est battus pour nos frères et nos sœurs québécois.<sup>23</sup> » Parallèlement à ce mouvement, un autre, constitué d'interprètes, traduisant ou adaptant des chansons issues des palmarès américains, touchent une grande part de la jeunesse déjà familière avec ces succès grâce à la radio, tel qu'évoqué précédemment. Sur les plans culturel et identitaire, un fossé sépare les

---

<sup>22</sup> Michel Houle, *La place de la chanson dans la télévision québécoise*, ouvr. cité, p. 6.

<sup>23</sup> Daniel Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, Montréal, Stanké, 1996, p. 89-90.

deux groupes. Les chansonniers, poussés par leurs convictions nationalistes, privilégient la construction d'une culture québécoise tandis que les interprètes, voulant rallier la jeunesse, misent sur le divertissement et les mélodies accrocheuses.

Quant à l'industrie du disque, elle connaîtra, au cours des années quarante, une série de changements majeurs. Il est donc essentiel de considérer le développement du disque et de la radio comme des facteurs déterminants liés à l'expansion de la chanson au Québec : « Aucun autre facteur (*sic*) a davantage contribué au caractère général de la culture musicale dans le monde industrialisé au XX<sup>e</sup> siècle que le développement des technologies de la reproduction sonore (à la fois celles de l'enregistrement et de la radiodiffusion) et la montée des industries de l'enregistrement.<sup>24</sup> » Ces changements affectent d'abord le 78 tours (pour 78 rotations par minute), qui connaîtra son âge d'or entre les années vingt et cinquante, mais la grande innovation de cette entreprise sera de mettre sur le marché en 1949 des disques 45 tours. Grâce à cette invention de la RCA, qui permet d'écouter huit minutes de musique sur chaque face (comparativement à trois à cinq minutes sur les 78 tours), les artistes vont se lancer sur un nouveau marché, la vente de « *single* ». Ceux-ci, aussi appelés « simples », correspondaient en fait à un seul enregistrement par côté de disque, la face A étant constituée de la chanson popularisée à la radio par l'artiste en question et la face B, d'une chanson méconnue de ce même artiste. Le public visé était bien entendu le public adolescent qui écoutait les palmarès à la radio et qui voulait posséder un petit échantillon de leur artiste préféré à la maison :

---

<sup>24</sup> Paul Théberge et Edward Balthasar Moogk, « Enregistrement sonore-Technologie » dans *L'encyclopédie de la musique au Canada*, tiré de *L'encyclopédie canadienne*, Toronto, site Internet dirigé par la Fondation Historica, < <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1RATQ0002937> >.

« Allié à cet engouement pour les 45 tours, l'augmentation rapide du nombre de foyers possédant un phonographe moderne entraîne une montée en flèche de l'industrie du disque. Plusieurs producteurs profitent donc de ces nouvelles perspectives commerciales.<sup>25</sup> » Une grande quantité d'artistes, aussi bien chansonniers que chanteurs populaires se retrouveront donc sous contrat. Sous l'étiquette *Trans-Canada*, les Fernand Gignac, Margo Lefebvre, Pierre Sénécal ont la chance de produire des disques. Ailleurs, Pierre Lalonde, Donald Lautrec, Ginette Reno seront représentés par *Apex* tandis que les étiquettes *Rusticana*, *Click* et *France Canada*, toutes fondées par Roger Miron, représenteront les Claude Valade, Claude Steben, Chantal Pary et plus encore. Finalement, de grosses compagnies comme *Sélect* et la filiale française de *Columbia* misent davantage sur le filon des chansonniers en mettant sous contrat entre autres Jean-Pierre Ferland, Hervé Brousseau, Claude Léveillée, Jacques Blanchet, Gilles Vigneault Monique Leyrac et Pauline Julien. Cependant, bien que la production musicale québécoise semble imposante, il s'agit d'une illusion. La majorité des simples qui tournent à la radio continuent de provenir de l'étranger. À cette époque, donc, il y a encore un écart entre la production québécoise et sa diffusion.

### ***La Bonne Chanson : outil de propagande de la tradition orale***

Bien que le développement de la chanson québécoise soit bonifié par l'évolution de la radiodiffusion et de l'industrie du disque, il n'en reste pas moins que les chansons diffusées en disques et à la radio sont encore majoritairement d'origines américaine et française. La domination des ondes et du marché du disque par la production étrangère

---

<sup>25</sup> Robert Therrien et Isabelle d'Amours, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec : 1955-1992*, ouvr. cité, p. xiii.

suscite de plus en plus de réactions vives chez les chansonniers. Malgré qu'elle soit amplifiée par les changements technologiques et par le soutien d'une industrie culturelle de plus en plus puissante, cette domination n'est pas nouvelle, pas plus que les mouvements qui s'y opposent. Ainsi, soucieux de transmettre aux jeunes un corpus de chansons québécoises et moralement acceptables, l'abbé Charles-Émile Gadbois créa les *Cahiers de la Bonne Chanson* en 1937, un mouvement de propagande en faveur d'une chanson conforme à l'enseignement de l'Église. La Bonne Chanson s'inscrit donc à mi-chemin entre la propagande et le divertissement.

Gadbois s'inspira d'un mouvement français similaire, orchestré par le régionaliste Théodore Botrel, lequel sillonnait les routes de la campagne française avec des chansons d'inspiration régionale tout en conservant son accent breton. Il s'agissait donc de faire connaître une culture régionale spécifique à l'intérieur du champ de diffusion français. Le travail de Botrel inspira donc Gadbois, qui importa cette forme de diffusion de la culture régionale au Québec. Il connut un franc succès. En effet, pour l'époque, l'œuvre de *la Bonne Chanson* a représenté (et représente toujours) le plus grand recensement de chansons moralement acceptées par le clergé. Ces cahiers ne constituaient pas, par contre, le répertoire le plus complet de chanson folklorique québécoise de l'époque, car seulement une infime partie des textes recensés par l'abbé Gadbois avaient été écrits au Québec par des Québécois. De plus, l'abbé puise dans un vaste répertoire de chansons à travers la francophonie. Celles-ci sont composées de divers genres : ballades, aubades, berceuses, chants militaires et, bien entendu, des chants folkloriques qui sont par la suite remaniés par l'abbé Gadbois lui-même de manière à promouvoir une morale orthodoxe.

Grâce à son œuvre de propagande qui devint rapidement la première grande industrie de diffusion de la musique québécoise de la province, Gadbois fut un précurseur et un chef de file : « Bien plus que des cahiers de partitions, *La Bonne Chanson* a incontestablement été le mouvement musical le plus généralisé et le plus puissant qu'ait connu le Québec jusqu'à la création des boîtes à chanson à la fin des années cinquante.<sup>26</sup> » En plus de promouvoir une chanson qualifiée de saine d'un point de vue religieux, Gadbois défendait une cause à la fois nationaliste : « L'abbé Gadbois mena une lutte sans précédent contre l'envahissement de la chanson française, en particulier la chanson jugée grivoise, et de la musique américaine qui d'emblée constitue une menace à la sauvegarde de la langue française en Amérique.<sup>27</sup> » Son œuvre s'étendit rapidement à toutes les sphères de la musique, de la production à la diffusion en passant par l'éducation et les loisirs. En effet, en plus de distribuer à l'école et dans les foyers de la musique en feuille, Gadbois fonda une station de radio : « La station CJMS, [pour Canada Je Me Souviens] qui entre en ondes le 24 avril 1954, est lancée à l'initiative de l'abbé Gadbois.<sup>28</sup> » Cette radio diffuse, entre autres, des émissions qui mettent en scène des auditeurs appelés à chanter par téléphone des chansons du répertoire de *La Bonne Chanson*. De plus, l'abbé s'intéresse à l'industrie du disque et sa part de marché y est considérable :

Au nombre des autres œuvres musicales publiées par les entreprises de La Bonne Chanson, notons *Albums de chants populaires [...]*, *Cantiques choisis* (publié en 1950 et dont le total des ventes pour une seule décennie s'élève à trente mille exemplaires), *Chants pour le temps des fêtes*, etc. Ajoutons également la production, à partir de novembre 1940, de

---

<sup>26</sup> Daniel Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, ouvr. cité, p. 25.

<sup>27</sup> Jean-Nicolas De Surmont, *La bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 90.

<sup>28</sup> Jean-Nicolas De Surmont, *La bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 91.

soixante-huit disques chez RCA Victor (étiquette Bluebird) [...] Ces interprètes se produisirent aussi dans les festivals ou à l'occasion de l'émission *Quart d'heure de la Bonne Chanson* diffusée sur les ondes de CBF (Radio-Canada) et de CKAC de 1939 à 1952.<sup>29</sup>

Malgré son importance dans le paysage musical québécois des années trente à cinquante, voire à cause de celle-ci, Gadbois sera bientôt critiqué par la génération intellectuelle montante issue des mouvements de jeunesse catholique d'après-guerre, notamment la J.E.C.<sup>30</sup> et l'Ordre de Bon Temps<sup>31</sup>. Comme le répertoire de Gadbois vise à contribuer à la sauvegarde de l'identité canadienne, il repose sur une défense très conservatrice des valeurs du nationalisme catholique : la langue, la foi et la tradition. Aucune place, donc, pour une certaine forme de modernité qui s'amorce déjà dans le paysage musical chansonnier québécois avec Félix Leclerc, Raymond Lévesque et Jacques Blanchet. À ce sujet, Gadbois se fait sans pitié : « Je pourrais bien dire qu'on n'a pas le droit de mettre sous les yeux des enfants des chants aussi mal faits, aussi remplis de fautes, de rythme et aussi mal écrits.<sup>32</sup> » Pour sa part, l'Ordre de Bon Temps critique les visées pédagogiques de l'œuvre de Gadbois : « Espérons qu'il ne viendra à l'idée de personne de chanter quelque chose du genre : “ Venez garçons et filles chanter...” qui est la phrase mélodique de la chanson thème des cahiers de *La Bonne Chanson*.<sup>33</sup> » écrivait Guy Messier<sup>34</sup>. Les membres de la JEC, un mouvement de

---

<sup>29</sup> Jean-Nicolas De Surmont, *La bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 88-89.

<sup>30</sup> Jeunesse étudiante catholique, une branche des mouvements d'Action catholique spécialisée, que nous analyserons dans notre deuxième chapitre.

<sup>31</sup> Autre type de mouvement de loisir pour la jeunesse explicité lui aussi au chapitre deux.

<sup>32</sup> Jean-Nicolas De Surmont, *La bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 103.

<sup>33</sup> Jean-Nicolas De Surmont, *La bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 102.

<sup>34</sup> Guy Messier, *Vie étudiante*, « Comment réussir nos soirées », cité par Jean-Nicolas De Surmont, *La bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 103.

jeunesse catholique lié aux groupes d'action catholique spécialisée, sont ceux qui expriment le mieux le désaccord lorsqu'ils « prétendent qu'il [Gadbois] ne comprend pas les jeunes et qu'il est démodé <sup>35</sup> ».

Bien qu'il fasse indéniablement partie du panorama culturel par l'ampleur de son projet qui a permis à la chanson d'entrer dans les foyers, et de créer une véritable tradition qui perdure encore de nos jours<sup>36</sup>, son influence au niveau du développement de la chanson à proprement parler (textes et musique) est discutable. Robert Giroux, dans son collectif *Le guide de la chanson québécoise*, en parle ainsi : « Cette entreprise, qui connaîtra pendant près de vingt ans un succès phénoménal, ne rendra pourtant pas service à la cause du folklore, donnant après coup de celui-ci une vision tronquée et aseptisée<sup>37</sup> ».

### **Les premières figures isolées d'auteurs-compositeurs-interprètes au Québec**

Comme la majorité du répertoire musical diffusé à la radio et par disque dans les années trente à cinquante était d'origine américaine et française, la création locale était affaire de quelques rares individus. Malgré l'omniprésence du mouvement de l'abbé Gadbois, il y eut néanmoins des carrières qui, solitaires, offrirent des exemples de

---

<sup>35</sup> Jean-Nicolas De Surmont, *La bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 103.

<sup>36</sup> Le centre d'archive de Saint-Hyacinthe tient en ce moment une exposition virtuelle sur l'œuvre de La bonne chanson de l'abbé Gadbois car c'est au Séminaire de Saint-Hyacinthe qu'il a conçu et propagé son œuvre. (<http://www.archivessh.qc.ca/bc/accueil.html>). D'ailleurs, il y a toujours possibilité de commander des livrets de la *Bonne chanson* sur ce site. Aussi, la plupart des chansons répertoriées par l'abbé font partie du patrimoine folklorique du Québec. Ces chansons, qui ont pris beaucoup de place dans les foyers québécois, ont été transmises de bouche à oreille, et les livrets, s'ils n'ont pas été conservés dans les familles, se retrouvent dans les librairies de livres usagés.

<sup>37</sup> Robert Giroux en collaboration avec Constance Havard, Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, ouvr. cité, p. 15.

chanteurs offrant sur scène et sur disque leurs propres compositions. La toute première fut sans doute La Bolduc : « Elle accompagna d'abord sur disque le chanteur Ovila Légaré, puis on la proposa à Conrad Gauthier qui animait les Veillées du bon vieux temps au Monument national. Il l'engagea d'abord comme violoneuse puis la fit chanter pour la première fois en 1927.<sup>38</sup> » La crise de 1929 joua un rôle déterminant dans sa carrière. Elle sillonna le paysage québécois avec ses turlutes et permit ainsi à son public de se divertir malgré la crise économique qui sévissait et les dégâts qu'avait causé la Première Guerre mondiale. La Bolduc, première auteure-compositeure-interprète québécoise consacrée, poursuivit son chemin jusqu'à sa mort prématurée en 1941.

Félix Leclerc débuta lui aussi en solitaire sa carrière musicale. À partir de 1934, il travailla successivement à la radio de Québec puis de Trois-Rivières, et, en 1941, devint scripteur pour la Société Radio-Canada. Parallèlement à son travail, il prenait des cours de guitare et jouait dans les radio-romans de la Société Radio-Canada notamment dans *Un homme et son péché*. Il a aussi publié à cette époque des poèmes et des pièces de théâtre. L'importance de Félix Leclerc dans le champ culturel québécois à cette époque est sans équivoque : animateur radio, comédien, auteur de théâtre, de contes et de recueils de poésie, il occupe plusieurs rôles et se fait connaître par conséquent à divers titres (ainsi, ses contes sont publiés à plusieurs milliers d'exemplaires). Robert Léger, dans son livre *La chanson québécoise en question*, abonde en ce sens : « Félix

---

<sup>38</sup> Paul Théberge et Edward Balthasar Moogk, « Bolduc, madame » dans *L'encyclopédie de la musique au Canada*, tiré de *L'encyclopédie canadienne*, ouvr. cité.

Leclerc est le maillon essentiel entre La Bolduc et les chansonniers des années 1960.<sup>39</sup> »

Sa carrière fut réellement lancée lorsqu'il fut remarqué par un impresario français :

C'est en 1950 que se décida sa carrière internationale de chansonnier. Un puissant impresario parisien, Jacques Canetti, directeur artistique des disques Philips, entendit Leclerc à Montréal. Impressionné, il lui offrit de le présenter au public parisien. C'est ainsi que Leclerc débuta en 1950 sur la scène d'un grand music-hall de Paris, l'ABC, partageant la vedette avec les Compagnons de la chanson. Son succès fut immédiat. [...] À son retour en 1953 à l'invitation des Festivals de Montréal, Félix Leclerc fut accueilli en véritable héros.<sup>40</sup>

Il est donc le premier Canadien français à triompher sur la scène parisienne. En 1959, on a utilisé le nom de l'une de ses chansons pour nommer un groupe d'auteurs-compositeurs-interprètes et leur nouveau concept de boîte à chansons: les Bozos. Aujourd'hui, en plus d'avoir été baptisé « Père de la chanson québécoise », on lui a dédié la journée commémorant la chanson québécoise en la nommant « La journée de l'Hymne au printemps » inspirée de l'une de ses chansons, et on a donné son prénom aux trophées remis par l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ), de décerner depuis 1999 dans le cadre du Festival International de la poésie de Trois-Rivières, un prix éponyme à l'auteur d'un premier recueil et de donner son nom à la plus longue autoroute du Québec.

### **Quand le Québec s'ouvre sur le monde : une révolution musicale qui fait du bruit**

À la fin des années quarante puis dans la décennie suivante, bien que la chanson québécoise soit à peu près méconnue du grand public, le reste du monde est en pleine révolution musicale. Le Québec aura accès, par la radio et les disques, à la chanson

---

<sup>39</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, ouvr. cité, p. 40.

<sup>40</sup> Paul Théberge et Edward Balthasar Moogk, « Leclerc, Félix » dans *L'encyclopédie de la musique au Canada*, tiré de *L'encyclopédie canadienne*, ouvr. cité.

française et à cette effervescence musicale appelée aux États-Unis et en Angleterre Rock'n Roll. Grâce à la radio et à l'industrie du disque, la chanson a fait connaître au public québécois une panoplie d'artistes issus de genres musicaux aussi différents les uns que les autres.

Bien évidemment, les premiers auteurs-compositeurs-interprètes québécois (principalement Félix Leclerc, Raymond Lévesque et Jacques Blanchet) ont tenté de diffuser à la radio leurs créations originales. Par contre, leur consécration sera tardive; il faudra attendre que les diffuseurs québécois multiplient les initiatives favorisant la popularisation de la chanson québécoise, on l'a vu. En outre, le panorama musical de la fin des années quarante et des années cinquante reste difficile à définir car il se constitue davantage à partir de ce qui se fait ailleurs. Des grands genres restent néanmoins identifiables, mais ce qui regroupera définitivement les créateurs de l'époque, tous genres confondus, ce sont les cabarets et les clubs, principaux lieux de diffusion de chansons et de spectacles de variétés. Les cabarets recevaient d'abord des artistes d'Europe et des États-Unis :

[...] un cabaret est un endroit en général bien tenu qui présente des spectacles d'une qualité reconnue mettant en scène des vedettes bien établies. [...] Le public fréquentait les cabarets. Les grands cabarets d'alors tels le El Morrocco ou le Casino Bellevue, présentaient des spectacles internationaux (de Piaf à Liberace) mais assez peu d'artistes locaux, exception faite d'Alys Robi et de Lucille Dumont au Montmartre ou au Faisan Doré.<sup>41</sup>

Quant au club, il recevait des « [...] clients qui se fichaient comme de l'an quarante de l'artiste qui, au mieux, présent[ait] son spectacle dans une indifférence totale ou, au pire,

---

<sup>41</sup> Daniel Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, ouvr. cité, p. 45.

dans un brouhaha humiliant.<sup>42</sup> » Raymond Lévesque, dans son autobiographie, raconte d'ailleurs une anecdote sur ses débuts dans les clubs : « [...] pour ma part, ça marchait pas du tout. Pendant que je chantais mes quatre chansons... tout le monde parlait. Alors parfois je m'arrêtais pour les engueuler... ou je m'en allais carrément, laissant la scène en plan.<sup>43</sup> » Les artistes québécois, parce qu'ils n'étaient pas reconnus, avaient donc davantage tendance à se produire dans les clubs que dans les cabarets.

Il faut retenir des cabarets et des clubs montréalais des années quarante et cinquante que tous les genres musicaux se côtoyaient et même plus car les spectacles n'étaient pas uniquement musicaux : Dominique Michel et Denise Filiatrault ont commencé à faire des monologues dans les clubs, tout comme La Poutine, Olivier Guimond, Paul Berval. Les spectacles d'effeuilleuses, en vogue à l'époque, avec entre autres Lili St-Cyr, étaient aussi présents sur cette même tribune. Comme le dit Lévesque, « dans les années quarante, à Montréal, ça swinguait ! Les gens sortaient, s'amusaient. Il y avait des shows partout... des clubs... des orchestres... des maîtres de cérémonie... des acrobates... jongleurs... des danseurs.<sup>44</sup> » Par contre, les cabarets, qui étaient plus reconnus que les clubs, accueillait des vedettes internationales, sans égards pour les artistes d'ici. Il faudra donc attendre la période des boîtes à chansons pour qu'un lieu de diffusion soit créé en fonction des artistes d'ici et de leur public.

Parler de la période des cabarets montréalais, c'est aussi aborder cette même tendance en France car ce sont ces chanteurs que le public vient applaudir dans les salles

---

<sup>42</sup> Daniel Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, ouvr. cité, p. 45.

<sup>43</sup> Raymond Lévesque. *D'ailleurs et d'ici*, ouvr. cité, p. 37.

<sup>44</sup> Raymond Lévesque. *D'ailleurs et d'ici*, ouvr. cité, p. 37.

à cette époque. Des grands noms de la musique française se sont d'abord illustrés sur nos scènes : Charles Aznavour, Charles Trenet, Tino Rossi, Maurice Chevalier, Bourvil, Édith Piaf, Yves Montant, Henri Salvador... Cette vague des chanteurs de cabarets cède peu à peu sa place à une vague de chansonniers, comme on verra aussi au Québec à la fin des années cinquante, avec entre autres Léo Ferré, Georges Brassens et Jacques Brel<sup>45</sup>.

De ce côté-ci de l'océan, avec Elvis Presley et le Rock'n Roll, les États-Unis créent une véritable révolution musicale, et le panorama musical américain des années cinquante en est un des plus riches. La production musicale y est diversifiée. Louis Armstrong, Ray Charles, Nat King Cole et Tony Bennett, entre autres, en tant que musiciens de jazz incontournables côtoient des chanteurs plus romantiques ou d'influence *swing* comme Sammy Davis Jr, Dean Martin, Bing Crosby et Frank Sinatra. Bien qu'ils puisent à des genres musicaux distincts, ces derniers ont une chose en commun : ils sont *crooners* :

[...] les chanteurs des années 1930 vont découvrir le microphone au cinéma et surtout à la radio. Accompagnés par le grand orchestre du *radio-show* qu'ils animent en direct, souvent sponsorisés par une marque de soupe ou de cigarette, les chanteurs de radio constatent que s'ils susurrent tout près du micro, avec l'orchestre loin derrière, le résultat semble avoir de l'effet sur les auditrices. Ces dernières pensent, plus ou moins consciemment, que le message amoureux est destiné à elles seules ! Bing Crosby sera l'un des premiers à réellement jouer de ce nouvel effet, et donc à « crooner » - littéralement « fredonner » - au micro.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup>Jean-Baptiste Tuzet, *Crooners de Bing Crosby à Harry Connick jr, la saga du swing et du charme*, ouvr. cité, p. 40.

<sup>46</sup> Jean-Baptiste Tuzet, *Crooners de Bing Crosby à Harry Connick jr, la saga du swing et du charme*, ouvr. cité, p. 6.

Ces chanteurs de charme, qu'ils soient influencés par le jazz, le swing ou la musique plus romantique, marqueront le monde de la musique. Qu'on pense en France à Jean Sablon ou à Tino Rossi et ici à Michel Louvain ou à Fernand Gignac, l'influence des *crooners* sur le monde de la chanson québécoise est bien là.

Tous ces facteurs sociaux sont directement liés au développement des boîtes à chansons au Québec, ainsi qu'à la naissance d'une chanson avec mélodie et texte originaux. Jusque-là, la chanson québécoise n'avait pas réussi à occuper un espace social imposant. Le premier mouvement de chansonniers (qui s'oppose aux carrières plus individuelles connues jusqu'alors) viendra créer une brèche dans l'histoire de la musique, car il affectera la société québécoise dans tous ses champs : social, politique et musical et ce, en reflétant les aspirations d'une grande partie de la société québécoise des années soixante :

L'époque est le théâtre d'une remise en question de valeurs, d'une mutation profonde à laquelle les historiens donneront le nom de *Révolution tranquille*. Tout individu ou peuple à l'aube d'un changement porte en lui, de façon presque douloureuse, une quête d'identité. À cette recherche, autant personnelle que nationale, les chansonniers apportent une réponse. Le jeune amateur de chanson a besoin de mentor. Les chansonniers – contrairement aux vedettes yéyé qui ont souvent le même âge que leurs admirateurs – ont la maturité nécessaire pour assumer ce rôle [...] Ils proposent un système de valeurs séduisantes pour un adolescent qui a soif d'intransigeance et d'absolu. [...] Mais l'apport le plus significatif des chansonniers aura été d'exacerber le sentiment national. [...] Il s'agit d'abord de s'approprier géographiquement un territoire. [...] les chansons évoqueront la grandeur et la diversité du pays.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, ouvr. cité, p. 55-56.

## **Les Bozos : leurs débuts**

La formation de ce premier mouvement homogène de chansonniers s'est effectuée pendant une période faste de l'histoire du Québec. En effet, la Deuxième Guerre mondiale, bien qu'elle fût dévastatrice, a contribué à relancer l'économie au Québec. Comme la décennie suivant la crise de 1929 avait été éprouvante économiquement pour les familles québécoises, la relance de la guerre amena une certaine forme d'espoir au sein des familles qui se traduisit par une augmentation considérable du taux de natalité (communément nommé *baby-boom*) et ce dès 1942. De plus, les mouvements de jeunesse laïques (comme l'Ordre de Bon Temps, par exemple) se développèrent avec l'aide de l'État et du clergé afin de structurer les loisirs pour des jeunes citadins. Par ailleurs, plusieurs familles québécoises émigrèrent vers les grands centres urbains. On vit donc s'accroître simultanément l'économie, le nombre d'enfants par famille et la population des villes. Une période de prospérité économique s'annonçait et cet optimisme gagnait toutes les sphères de la société, y compris l'art et la chanson.

Deux événements contribuèrent à favoriser cette première alliance de créateurs en chanson : Le Concours de la chanson canadienne de la Société Radio-Canada et la grève des réalisateurs de la Société Radio-Canada. Créé en 1956 par Robert l'Herbier et Rolande Desormeaux, le Concours de la chanson canadienne visait à honorer un auteur-compositeur-interprète et l'une de ses chansons originales : « La dynamique créée par ce concours permet à des artistes [...] de remporter des succès populaires avec leurs propres compositions et entraîne la spécialisation de certaines salles [i. e. les boîtes à

chansons] dans la présentation d'auteurs-compositeurs-interprètes.<sup>48</sup> » Comme à l'époque les chanteurs se contentaient généralement de reprendre de grands succès anglais et français, cette initiative permettait de faire connaître à la télé comme à la radio des œuvres originales et des créateurs de talent : « Le concours de la chanson canadienne a donné pour la première fois à une jeune génération le sentiment qu'elle n'avait pas à rougir de la production locale<sup>49</sup> ». Jacques Blanchet, l'un des futurs Bozos, fut le lauréat de 1959 avec sa chanson « Le ciel se marie avec la mer ». D'ailleurs, ce concours, qui permet à la chanson québécoise de se doter d'une première instance de consécration, vise à montrer qu'elle n'est pas qu'un simple divertissement ou un phénomène commercial mais aussi une production artistique dont il faut évaluer le mérite (c'est-à-dire le capital symbolique).

La grève de la Société Radio-Canada influença de manière plus forte et plus directe les artistes de l'époque, car en plus d'alimenter le débat sur la condition des Canadiens français au Canada, elle privait les artistes d'un important moyen de diffusion : la télévision. Dirigée par René Lévesque, alors journaliste à l'émission « Point de mire », et Jean Duceppe, président de l'Union des Artistes, la grève de Radio-Canada fut marquante. Pour la première fois, le 3 décembre 1959, les soixante-quatorze réalisateurs francophones de la Société Radio-Canada déclenchèrent un arrêt de travail afin d'obtenir la création d'une association professionnelle affiliée à la CTCC (Confédération des travailleurs catholiques de Canada), ancêtre de l'actuelle CSN

---

<sup>48</sup> Robert Therrien et Isabelle d'Amours, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec : 1955-1992*, ouvr. cité, p. xii-xiii.

<sup>49</sup> Robert Giroux en collaboration avec Constance Havard, Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, ouvr. cité, p. 46.

(Confédération des syndicats nationaux). Cette grève dura soixante-huit jours et mobilisa près de deux mille employés et artistes sympathisants. Les artistes québécois se mirent ensemble pour amasser un fonds d'aide aux grévistes. Clémence DesRochers et Jean-Pierre Ferland, entre autres, alors à l'emploi de Radio-Canada, participèrent à trois spectacles intitulés *Difficultés Temporaires*, les 12, 13 et 14 janvier 1959 à la Comédie Canadienne, *On recommence à neuf* les 10, 11 et 12 février 1959 au théâtre Her Majesty's et finalement *N'ajustez pas votre appareil* les 16 et 17 février 1959 au théâtre Amherst. Pour la première fois, on voyait se réunir des artistes pour une cause sociale : « La grève de Radio-Canada, début 1959, sera l'occasion qui permettra au phénomène chansonnier de se manifester : les artistes sont en effet privés d'un important moyen de diffusion et d'autre part, ils appuient les grévistes pour qui ils donnent des spectacles...<sup>50</sup> » Il va sans dire que la grève des réalisateurs de la Société Radio-Canada modifia la face sociale et artistique du Québec :

Comme le bénévolat a toujours eu une large part dans le monde artistique, pour une fois nous le mîmes au service de notre cause. Sillonnant le Québec avec un spectacle nommé "N'ajustez pas votre appareil", nous cherchions à ramasser quelque argent pour les plus démunis. Entre une chanson de Michel Louvain et un monologue de Clémence DesRochers, René Lévesque prenait la parole pour expliquer, avec son célèbre tableau noir, les raisons de ce capharnaüm. Jean Marchand y allait aussi d'un discours enlevé sur les bienfaits du syndicalisme.<sup>51</sup>

Sans cette ouverture du créateur sur la société, jamais les boîtes n'auraient bénéficié d'une telle influence sur l'évolution de la chanson québécoise :

Comme beaucoup de choses naissent du chaos, c'est dans cette période troublée, où l'ouvrage se faisait rare, que nous eûmes l'idée (Jean-Pierre

---

<sup>50</sup> Robert Giroux en collaboration avec Constance Havard et Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, ouvr. cité, p. 48.

<sup>51</sup> Raymond Lévesque, *D'ailleurs et d'ici*, ouvr. cité, p. 144-145.

Ferland, Clémence DesRochers, Claude Léveillée, Hervé Brousseau et moi-même) de former un groupe que nous avons baptisé, en s'inspirant d'une chanson de Félix (auquel nous voulions rendre hommage), Les Bozos. [...] Monsieur Duplessis venant de quitter ce monde pour rendre quelques comptes, un immense soulagement soufflait sur le Québec. Et ce besoin de vivre se manifesta d'abord par un engouement soudain pour les auteurs-compositeurs québécois.<sup>52</sup>

La fin de la décennie cinquante voit ainsi naître un nouvel univers: celui des boîtes à chansons. Cette nouvelle vague ne durera qu'une décennie (de 1959 à 1968<sup>53</sup>), mais elle bouleversera la conception, la création et la diffusion de la chanson québécoise. Des précurseurs comme le Faisan Doré et le Saint-Germain-des-Prés de Montréal et Chez Gérard de Québec, qui sont des hybrides entre les cabarets américains et français, ont parfois ouvert la porte aux auteurs québécois : « Jacques Normand devint, en 1948, l'animateur du Faisan Doré [...] Précurseur des boîtes à chansons, ce cabaret de la rue St-Laurent suscite l'intérêt du public montréalais pour la création et marque, sans aucun doute, le début de la chanson québécoise moderne.<sup>54</sup> » Rapidement, les boîtes se dissocieront des salles conventionnelles : « [...] au Québec, on voit de plus en plus des granges, des garages ou des ateliers de menuiserie, convertis en théâtres ou en boîtes à chansons. C'est le nouveau conformisme avec un certain débraillé volontaire de public.<sup>55</sup> » La prestation publique se contentait d'une petite salle éclairée à la chandelle, décorée avec des filets de pêche et des nappes à carreaux rouge et blanc, où l'alcool est

---

<sup>52</sup> Raymond Lévesque, *D'ailleurs et d'ici*, ouvr. cité, p. 145.

<sup>53</sup> Nous choisissons de clore l'époque des boîtes à chansons en 1968, date de la création de la méga-production *l'Osstidcho*. Ce spectacle marque en quelque sorte la fin de la vague d'auteurs-compositeurs-interprètes guitare (ou piano) et voix dans des petites salles pour se concentrer sur des spectacles à grands déploiements dans le cadre des festivals (par exemple la Super Francofête) au cours des années soixante-dix. Qui plus est, ces spectacles prendront une connotation plus politique s'associant à la cause de l'indépendance du Québec.

<sup>54</sup> Robert Therrien et Isabelle d'Amours, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec : 1955-1992*, ouvr. cité, p. xii.

<sup>55</sup> Christian Larsen, *Chansonniers du Québec*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1964, p. 8.

prohibé et où le chansonnier, seul, faisait son tour de chant le pied sur un tabouret, tantôt accompagné par la guitare tantôt par un piano droit faisant face au mur. Un public, largement constitué d'étudiants envahissait ces lieux qui favorisaient les échanges et la poésie :

Un jeune public, ayant pris goût aux débats philosophiques et à la littérature (par la fréquentation des collèges classiques ou par une inclination naturelle), vient y chercher sa ration de poésie, d'idées à échanger, de valeurs à partager. La boîte à chansons devient un lieu de rassemblement pour ce groupe social, une sorte d'église où les fidèles sont unis dans une même cérémonie. [...] Le lieu est presque aussi important que les artistes qui y donnent leur spectacle.<sup>56</sup>

En ouvrant Chez Bozo, le quinze mai 1959, au 1208 Crescent, tout à côté des locaux de la Société Radio-Canada à Montréal, ses artisans concrétisèrent une idée qui était dans l'air depuis quelque temps déjà : offrir une tribune à la chanson à texte québécoise. À l'opposé des yé-yé qui, « afin de divertir leur public adolescent, chantent, au moyen des incontournables versions de succès américains, les préoccupations quotidiennes de ce public (l'école, le cinéma, la danse, les flirts, etc.) dans des textes qui sont souvent superficiels et sur des musiques qui sont autant de prétextes pour danser<sup>57</sup> », la chanson à texte prend en compte autant la musique que le texte, et vise à créer des univers poétiques où entres autres « les paysages [...] occupent une place centrale et servent de support à une quête d'identité et de liberté, tant collectives qu'individuelles.<sup>58</sup> » Ses représentants sont Raymond Lévesque, Jacques Blanchet, Claude Léveillé, André Gagnon, Clémence DesRochers et Hervé Brousseau :

---

<sup>56</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, ouvr. cité, p. 55.

<sup>57</sup> Robert Giroux en collaboration avec Constance Havard et Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, ouvr. cité, p. 50.

<sup>58</sup> Robert Giroux en collaboration avec Constance Havard et Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, ouvr. cité, p. 50.

talentueux, issus de milieux urbains modestes, ils ont tous une réelle passion pour la chanson, et composent eux-mêmes textes et musiques.

L'histoire de la création de cette première boîte à chansons relève ni plus ni moins du mythe. En effet, rien ni personne ne put en raconter l'histoire exacte<sup>59</sup>. Bien sûr, certaines anecdotes, connues de tous, nous révèlent de manière générale comment sept jeunes adultes en sont venus à développer des liens et des affinités assez fortes pour réussir à ouvrir une boîte à chansons en plein cœur de Montréal. Il ne faut, par ailleurs, surtout pas sous-estimer l'expérience acquise par Raymond Lévesque lors de son passage à Paris entre 1956 et 1959 dans le milieu des boîtes de nuit<sup>60</sup> de la rive gauche, tout comme celle, plus concrète dans le milieu de la chanson québécoise, de Jacques Blanchet. Tous deux essayaient de percer le milieu depuis quelques années déjà. Blanchet commença à écrire des chansons dès 1945 et Raymond Lévesque, tenta sa chance à Paris de 1954 à 1958, après avoir chanté et travaillé dans certains clubs du Red Light montréalais. Seulement, le public n'était pas prêt avant les Bozos : « Quand nous sommes arrivés avec nos chansons... Félix... Jacques Blanchet... [...] on faisait dur...on faisait peur. "Quossé ça...?" Personne connaît ça... ! C'est plate... pis envoye donc ! Alors il a fallu s'accrocher...[...] Puis tout à coup... Radio-Canada, à cause de sa mission, se décida à consacrer du temps d'antenne aux chansons d'ici.<sup>61</sup> » Ce n'est qu'après avoir frappé aux portes, après avoir tenté sa chance en Europe pour Lévesque et après avoir remporté le Concours de la chanson canadienne de la Société Radio-Canada

---

<sup>59</sup> Après avoir consulté la biographie et la revue de presse de chacun de protagonistes, plusieurs points quant à la création de la boîte restent nébuleux car les différents discours ne sont pas homogènes. Chaque Bozo a sa version des débuts de la boîte.

<sup>60</sup> La boîte de nuit était un lieu pour danser, alors que la boîte à chansons a servi à diffuser de la chanson. Il est possible qu'il y ait eu glissement de sens entre les deux.

<sup>61</sup> Raymond Lévesque, *D'ailleurs et d'ici*, ouvr. cité, p. 42-43.

pour Blanchet que, forts de l'expérience acquise dans le milieu, ils s'associèrent aux autres Bozos. L'impact de la création de cette première boîte est d'ailleurs davantage marqué que l'ouverture d'une salle de spectacle conventionnelle : cette première alliance de chansonniers amènera la création d'un réseau d'acteurs sociaux, source d'un mouvement homogène de chansonniers pendant plus d'une décennie. L'*Osstidcho*, on l'a vu, mais aussi le premier spectacle de Claude Léveillée à la Place des Arts, marqueront en 1968 la fin du premier mouvement de chansonniers et, de ce fait, annoncent la mort des boîtes à chansons. L'*Osstidcho*, d'abord, modifiera la chanson québécoise grâce à, entre autres, l'utilisation de la guitare électrique par Robert Charlebois, tandis que Léveillée (épaulé à la mise en scène par Guy Latraverse) pavera la voie aux spectacles de grande envergure avec décors et mise en scène. Ces deux événements annoncent évidemment l'ère des spectacles collectifs à grand déploiement, populaires dans les années soixante-dix. Le premier mouvement de chansonniers contribua à animer une des périodes les plus prolifiques pour la chanson québécoise, tant pour le nombre d'artistes que pour celui des chansons endisquées. Grâce à ce mouvement, le milieu de la chanson fut désormais fortement constitué, nettement légitimé et économiquement rentable. Les Bozos entamèrent alors des carrières plus individuelles, bien qu'ils demeurèrent des voix importantes du nationalisme québécois.

## CHAPITRE 2

## DE LA CAMPAGNE À LA VILLE LOISIR ET CULTURE : L'EXEMPLE DE L'HEXAGONE

### **Le phénomène de l'urbanisation au Québec et ses conséquences**

Depuis le début du vingtième siècle, la proportion de la population urbaine avait tendance à s'accroître de manière significative et continue au fil des recensements. D'ailleurs, à celui de 1931, la population urbaine surpasse pour la première fois celle rurale en atteignant 59,5%<sup>1</sup>. Par contre, la crise de 1929 vient temporairement ralentir cette évolution : « les villes deviennent des lieux de chômage et de misère.<sup>2</sup> » Diverses mesures ont d'ailleurs été proposées afin d'éviter la progression de cette misère urbaine, en incitant les citadins à retourner à la campagne où l'on prétend que l'on peut s'auto-suffire : « Les fils et les filles de cultivateurs, en surnombre dans les campagnes, ne peuvent venir à la ville où il n'y a plus d'emplois pour eux. Au contraire, on assiste même à un mouvement de retour à la campagne de citadins récemment arrivés, sans compter ceux que le gouvernement réussit à convaincre de s'installer dans les régions de colonisation.<sup>3</sup> » Il va sans dire que la migration vers les grands centres est freinée radicalement. Si l'on note malgré tout un accroissement de la population urbaine au cours des années trente, il serait essentiellement lié à l'accroissement naturel. Bien que les besoins en matériel militaire suscités par la participation canadienne à la Deuxième Guerre mondiale aient contribué grandement à solidifier la structure industrielle de

---

<sup>1</sup> Paul-André Linteau *et alii*, *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », 1989, v. 2 (le Québec depuis 1930), p. 55.

<sup>2</sup> Paul-André Linteau *et alii*, *Histoire du Québec contemporain*, ouvr. cité, p. 55.

<sup>3</sup> Paul-André Linteau *et alii*, *Histoire du Québec contemporain*, ouvr. cité, p. 56.

plusieurs villes du Québec, amorçant une forte relance économique, on est loin d'accéder à une période de prospérité, dans la mesure où le rationnement des ressources limite fortement la consommation. Avec, au surplus, le départ de la main d'œuvre masculine pour le front pendant la Deuxième Guerre mondiale et la crise du logement, le développement des villes stagne : « Le gouvernement réserve en priorité les matériaux de construction aux besoins militaires, de sorte qu'on ne peut répondre adéquatement à la demande de nouveaux logements. La population doit s'entasser dans des habitations existantes dont le taux d'occupation atteint 100%.<sup>4</sup> »

Malgré ce ralentissement temporaire, la première moitié du vingtième siècle reste marquée par l'accroissement de la population des villes, lequel affecte sans contredit l'Église et, par voie de conséquence, le système d'éducation. L'Église catholique, par son rayonnement au-delà du registre moral, encadre littéralement toutes les sphères de la société et ce, depuis le dix-neuvième siècle : « Elle a particulièrement profité du fait que la Confédération lui laissait une liberté d'action beaucoup plus grande dans un territoire à majorité catholique.<sup>5</sup> » En plus de servir de pôle identitaire et de référence doctrinale, elle dispense des services éducationnels, hospitaliers, culturels et communautaires de sorte qu'elle touche à de multiples dimensions de la vie sociale et s'insère, ce faisant, dans le quotidien des Québécois, bon gré, mal gré. Mais l'industrialisation et l'urbanisation mettent à l'épreuve ses ressources et ses structures : « La paroisse, pivot de la vie sociale des collectivités québécoises, suivit la poussée démographique, surtout dans les régions urbaines en expansion. Le nombre de paroisses dans le diocèse de

---

<sup>4</sup> Paul-André Linteau *et alii*, *Histoire du Québec contemporain*, ouvr. cité, p. 57.

<sup>5</sup> Paul-André Linteau *et alii*, *Histoire du Québec contemporain*, ouvr. cité, p. 94.

Montréal passa de 152 en 1881 à 215 en 1941.<sup>6</sup> » Il faut donc pour l'Église créer de nouvelles stratégies d'encadrement des fidèles adaptées aux nouvelles réalités de la ville, perçue, jusqu'alors, comme un lieu de débauche et de perdition : « L'urbanisation incite cependant à modifier ses structures d'organisation. Dans les villes, en effet, certaines tâches exigent un champ d'application plus vaste que l'étroit territoire paroissial; on renforce donc les organismes de type diocésain, qui viennent soit chapeauter un ensemble d'organismes paroissiaux, soit remplir une nouvelle fonction.<sup>7</sup> » Parmi ces stratégies, notons entre autres, comme le disent Dickinson et Young, la grande influence de la morale par le biais de la chaire, dans le but de préparer les paroissiens à la menace de la société de consommation urbaine envers les valeurs prônées par l'Église : tradition, famille et langue<sup>8</sup>. Aussi, le désir de développer des loisirs pour les jeunes citadins a pour but ultime de maintenir les valeurs de l'Église catholique au cœur de la culture des jeunes urbains, comme elles l'étaient chez leurs parents qui, pour la plupart, avaient été élevés à la campagne :

Pour endiguer la montée de la criminalité urbaine et enrayer le phénomène d'américanisation de la jeunesse, par le biais de la pratique de loisirs urbains jugés malsains, on estime nécessaire de mettre sur pied des cadres modernes qui réussiront à canaliser, en des voies sûres, les énergies débordantes des générations montantes. Le spectre de la déchristianisation des masses urbaines, qui plane sur cette période, infléchit considérablement la nature des projets qui sont mis de l'avant<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup>John Alexander Dickinson et Brian Young, *Brève histoire socio-économique du Québec*, Sillery, Septentrion, 1992, p. 260.

<sup>7</sup>Paul-André Linteau *et alii*, *Histoire du Québec contemporain*, ouvr. cité, p. 97.

<sup>8</sup>John Alexander Dickinson et Brian Young, *Brève histoire socio-économique du Québec*, ouvr. cité, p. 261.

<sup>9</sup>Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, Montréal, Boréal, 2003, p. 32.

L'histoire retient que l'Église, comme l'État québécois d'ailleurs, continue de considérer le Québec comme une réalité rurale au tournant du siècle et même plus tard. Gabriel Dusseault apporte cependant un bémol à cette lecture univoque :

Il est, par ailleurs, excessif de croire que l'ensemble de l'Église souhaite confiner les Canadiens français dans l'agriculture. D'après les travaux de Gabriel Dusseault, le projet colonisateur du célèbre curé Labelle s'inscrit dans une perspective de développement économique intégral, de conquête du territoire et même de reconquête économique pour les Canadiens français catholiques. Cette utopie n'a rien d'un repli sur la terre. De leur côté, les hommes politiques endossent le mouvement de colonisation, sans en faire une priorité<sup>10</sup>.

Fernande Roy note aussi que le tournant du siècle verra l'Église se détacher de la politique, la laissant officiellement aux politiciens.

Les jésuites, tout particulièrement, sont alors omniprésents au niveau de l'instruction tout comme au niveau du loisir, avec « cinq collèges, l'A.C.J.C. [Association catholique de la jeunesse canadienne], les Congrégations mariales, les Ligues du Sacré-Cœur, l'U.C.C. (Union centrale des communautés d'Emmaüs), les Voyageurs du commerce, la Ligue missionnaire étudiante, la Croisade Eucharistique, l'apostolat de la prière, les Semaines sociales, l'Institut populaire, les Chevaliers de Notre-Dame<sup>11</sup> », et continuent de défendre la thèse selon laquelle le salut réside dans le retour à la terre. Ceux-ci font d'abord la promotion d'un catholicisme intransigeant, mais aussi celle d'un nationalisme généralement aligné avec les thèses de l'Action française et de Lionel Groulx. Roy l'explique d'ailleurs ainsi: « [...] c'est d'abord la réussite matérielle. [...] Le bonheur se jauge dans l'abondance, et l'addition de ces réussites

---

<sup>10</sup> Gabriel Dusseault, cité dans Fernande Roy, *Histoire des idéologies au Québec aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Boréal, « Boréal express », 1993, p. 58.

<sup>11</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 76.

individuelles et matérielles apportera le “progrès”. [...] C’est le progrès matériel qui entraînera à sa suite le progrès moral et intellectuel.<sup>12</sup> » La jeunesse qui participera à l’un ou l’autre des multiples mouvements de loisirs pour la jeunesse fondés au début du vingtième siècle, bien qu’encadrée par des institutions qui furent souvent très conservatrices, transforma pourtant la face du Québec : « Nous allons sortir de ce monde monolithique pour entrer dans ce monde pluraliste dans lequel nous vivons maintenant.<sup>13</sup> »

### **1900-1940 : restructurations et adaptations**

Partant du fait que la jeunesse urbaine doit, à l’instar des brebis égarées, retrouver le berger et se laisser guider, l’Église développa des groupes qui, chapeautés par des aumôniers, avaient pour mandat d’éduquer et de divertir les jeunes, quand ceux-ci n’étaient pas sur les bancs d’école ou à l’usine. Il fallait à tout prix restaurer le christianisme dans cette société industrielle. De nombreuses associations virent donc le jour au cours de cette période. Sous l’appellation « regroupements de loisirs et d’éducation populaire », l’Association catholique de la jeunesse canadienne-française (A.C.J.C.) est la toute première initiative de loisirs pour la jeunesse prise par des religieux. Elle fut fondée par l’abbé Lionel Groulx et le jésuite Samuel Bellevance : « Depuis sa fondation, en 1904, l’Association catholique de la jeunesse canadienne française (ACJC) était reconnue comme la principale organisation de jeunesse au Québec. Création du clergé, elle s’adressait à une large catégorie de jeunes dont l’âge

---

<sup>12</sup> Fernande Roy, *Histoire des idéologies au Québec aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, ouvr. cité, p. 56-57.

<sup>13</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L’action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 43.

allait de 15 à 30 ans.<sup>14</sup> » Comme son réseau ne s'étendait guère au-delà des étudiants des collèges classiques, son niveau d'influence reste limitée, tout comme sa ligne directrice à connotation nationaliste qui n'interpellaient qu'une partie de la jeunesse : « [l'ACJC] se caractérise par ses actions nationalistes : pétition pour la reconnaissance du fait français dans les services publics de la province, souscription pour un monument à Dollard, campagnes contre la persécution des droits scolaires des minorités francophones hors Québec.<sup>15</sup> » Dans les années trente, dû à un contexte social difficile et surtout différent de celui du début du siècle, l'ACJC, qui ne s'est jamais vraiment actualisée, se retrouve confrontée à une baisse de membres car elle n'arrive plus à être une représentante crédible de la jeunesse : « Son credo nationaliste, appuyé sur la notion de survivance, a du mal à susciter l'enthousiasme de la nouvelle génération, qui doit affronter les réalités urbaines et industrielles et qui est surtout touchée par des problèmes économiques concrets liés à la dépression.<sup>16</sup> » De plus, ce mouvement, soi-disant créé pour les jeunes citadins, a de la difficulté à les rejoindre quand ils habitent ailleurs qu'à Montréal. Il ne faut pas oublier que les autres villes du Québec sont, elles aussi, sujettes aux mêmes dangers. Ce mouvement laisse d'ailleurs peu de latitude aux jeunes quant à la gestion, à l'orientation et aux actions prises à l'intérieur du mouvement, en plus de s'adresser essentiellement aux futurs notables et intellectuels, sans tenir compte des questions sociales. L'A.C.J.C. atteint rapidement ses limites et souffre de l'impact négatif qu'a sur elle l'Action catholique spécialisée, confrontée déjà à une nouvelle génération plus engagée et consciente des problèmes de son époque. L'A.C.J.C ne

---

<sup>14</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 30.

<sup>15</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 31.

<sup>16</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 31.

survivra donc pas : elle se fusionne d'abord avec les mouvements d'ACS en proposant à l'épiscopat, en février 1934, un plan d'intégration qui a pour objet de transformer l'A.C.J.C. en organisme d'Action catholique puis, en mai 1941, « on décide de retirer son mandat épiscopal de direction des mouvements de jeunesse d'Action catholique spécialisée.<sup>17</sup> » Évidemment, l'A.C.J.C. n'a pas été la seule initiative du clergé du côté des loisirs. L'Œuvre des terrains de jeux, encore présente dans les communautés aujourd'hui, fruit d'une initiative jésuite, les cercles de jeunes naturalistes défendus par le frère Marie Victorin et le scoutisme, importé de Grande-Bretagne, en sont autant d'exemples qui prennent naissance dans les années vingt et trente.

#### **1940-1960 : Où les futurs décideurs scellent leurs destins**

On peut clairement voir, avec la mise en place de ces différents mouvements, le désir du clergé de s'adapter à la nouvelle réalité qu'est la vie à la ville. Ce ne sera par contre qu'avec les mouvements d'Action catholique spécialisée, puis avec les Routiers et l'Ordre de bon temps que le cadre social de la ville va définitivement entraîner une prise de conscience collective du potentiel intellectuel de la jeunesse grâce à une formation globale de l'individu. Sous la bannière des « mouvements d'Action catholique spécialisée » sont répertoriés quatre mouvements de loisirs pour la jeunesse implantés par différents ordres religieux qui ont tous vu le jour au cours des années trente : la Jeunesse ouvrière catholique (JOC) a été implantée en 1932 par les Oblats, la Jeunesse étudiante catholique (JEC), en 1935, et la Jeunesse indépendante catholique (JIC), en 1936, ont été implantées par les Clercs de Sainte-Croix et, finalement, la Jeunesse

---

<sup>17</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 47.

agricole catholique (JAC) a été mise sur pied par les Clercs de Saint-Viateur en 1937. L'ensemble de ces regroupements se définit ainsi : « Ce que l'on nomme "Action catholique" est la résultante d'une institutionnalisation progressive d'initiatives prises par des laïcs dans le but de défendre les droits de l'Église et de la religion dans un monde moderne sécularisé.<sup>18</sup> » En se spécialisant, en fonction des milieux, l'action catholique cherche entre autres à proposer des loisirs adaptés aux circonstances, que le destinataire soit ouvrier d'usine, étudiant, travailleur de bureau ou agriculteur, homme ou femme. Différents services, comme des cours de préparation au mariage, sont également offerts dans chaque groupe. Ces cours permettent de sensibiliser les jeunes à leur future place dans la société.

Quel est le secret d'une si grande popularité ? Il faut noter, en effet, que dès 1936, à la JEC, « il existe déjà 4 fédérations diocésaines 75 sections et 2000 [membres masculins]<sup>19</sup> » tandis que du côté des filles, dès la fin de 1937, « le secteur [...] ne compte pas moins de 150 sections<sup>20</sup>. » Un des facteurs qui encouragea le clergé canadien-français à implanter et à valoriser le mouvement au Québec est sans contredit le support inconditionnel apporté par les papes Benoît XV et Pie XI au mouvement développé en Belgique par le chanoine Joseph Cardijn qui a créé la JOC et inventé la formule « Voir Juger Agir ».

---

<sup>18</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 50.

<sup>19</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 57.

<sup>20</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 57.

D'un point de vue sociologique, ce qui a grandement contribué au succès phénoménal des différentes cellules des mouvements d'Action catholique spécialisée, c'est l'habile combinaison des deux catégories de mouvements de loisirs pour la jeunesse, soit les regroupements de loisirs et d'éducation populaire et les groupes de jeunes intellectuels :

Ce qui explique en partie le succès des mouvements d'Action catholique spécialisée, également fondés dans les années 1930, tient dans le fait qu'ils établissent une sorte de fusion entre les deux types d'associations ci-dessous. En effet, les mouvements possèdent, d'une part, plusieurs des attributs des groupes de loisirs et d'éducation populaire, supervisés par des adultes, mais ils disposent aussi de cette dimension plus intellectuelle, sociale et revendicatrice qui distingue les avant-gardes. Diverses questions sociales et problèmes liés à la spiritualité y ont droit de cité aux côtés d'activités plus strictement récréatives<sup>21</sup>.

Règle générale, toutes ces sections sont bâties sur le même canevas : des sections masculines et féminines séparées, un organe de diffusion sous forme de journal et des services offerts aux membres sous forme d'ateliers et de camps d'été. Ce qui diffère d'une branche à une autre : le message véhiculé, qui doit s'adapter à la clientèle ciblée (sauf pour la doctrine de l'Église, évidemment immuable).

L'exemple de la Jeunesse ouvrière catholique est très évocateur. En Europe, la JOC avait été le premier mouvement à être fondé parce que la vocation première de l'Action catholique spécialisée était de cibler les jeunes de la classe ouvrière. C'est par le fait même le premier modèle importé au Québec qui fit tout de suite fureur : « En 1932, lorsque la JOC est officiellement lancée, elle compte déjà 13 sections dans la seule

---

<sup>21</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 40-41.

ville de Montréal.<sup>22</sup> » Si la JOC a donné le ton dans les années trente, la Jeunesse étudiante catholique (JEC) a sans contredit été la branche qui prendra le plus d'expansion et qui durera le plus longtemps : « [...] l'expansion de la JEC est grandement facilitée par le réseau déjà constitué des écoles secondaires : collèges classiques, juniorats, séminaires, scolasticats, académies supérieures, écoles primaires supérieures, écoles normales et même certains collèges commerciaux.<sup>23</sup> »

Toujours en s'inspirant de la JOC et de la JEC, dans un Québec de l'entre-deux guerres où, contrairement à la vie rurale, l'urbanité n'est pas valorisée et où le retour à la campagne est grandement suggéré, la Jeunesse agricole catholique est créée en 1935.

Enfin, la classe moyenne devait elle aussi avoir ses ressources, que ses membres soient secrétaires ou commis de bureaux. La Jeunesse indépendante catholique s'est donc développée, avec certes beaucoup moins d'envergure que la JEC mais avec une mission spécifique : « En favorisant le regroupement des jeunes appartenant à la classe moyenne, l'Église cherche en effet à constituer un esprit de corps au sein de ce qu'elle considère comme une "classe tampon". La JIC est donc investie d'une mission pacificatrice [...]»<sup>24</sup> ». Bien que ces regroupements soient très populaires auprès de la jeunesse avide de s'épanouir, d'autres alternatives s'offrent bientôt aux jeunes qui ne veulent pas se joindre aux mouvements existants.

---

<sup>22</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 53.

<sup>23</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 57.

<sup>24</sup> Louise Bienvenue, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, ouvr. cité, p. 63.

**« Nous voulons être des hommes complets<sup>25</sup> »**

Alors qu'il était facile de s'intégrer aux mouvements d'Action catholique spécialisée quand on avait la foi, l'envie d'y participer et les prérequis, les jeunes des quartiers plus pauvres de Montréal, intéressés par des activités telles que le scoutisme, mais trop vieux pour être scouts, ne trouvaient guère des formes d'association leur convenant. Le cas de la paroisse Saint-Jacques à Montréal est typique des quartiers pauvres de la ville : « Le récent exode des campagnes et l'arrivée d'émigrants nombreux, en provenance de l'Europe de l'est notamment, ont grossi le prolétariat et provoqué l'avènement de nouvelles idéologies sociales.<sup>26</sup> » Comme le montre le texte de Louis Pronovost, certains, à l'époque, ont pu craindre que les mutations sociodémographiques de Montréal ne favorisent la percée du communisme ou du fascisme, faute d'encadrement approprié. Or, ces jeunes ont dépassé l'âge des jeux : « À l'orée de l'âge adulte, ils sont tiraillés. Certains sont enclins à témoigner d'un nationalisme exacerbé, d'autres fouinent au sein des groupuscules fascistes ou communistes. Les plus violents participent à des séances de cassage de gueule à l'Université ouvrière ou dans des meetings populaires<sup>27</sup>. » On cherche alors d'autres activités pour ces jeunes, des activités saines pour le corps comme pour l'esprit. L'abbé Perrin, l'aumônier de la paroisse, en viendra ainsi à fonder un clan de scouts routiers à même le quartier Saint-Jacques à Montréal.

---

<sup>25</sup> Lettre à Guy Carle datée du 1<sup>er</sup> février 1950. Fonds d'archives personnelles de Guy Carle avec qui Gaston Miron entretiendra une correspondance régulière entre 1949 et 1951.

<sup>26</sup> Louis Pronovost, *Les godillots de feu : une histoire du Clan Saint-Jacques*, Sillery, Septentrion, 2000, p. 23.

<sup>27</sup> Louis Pronovost, *Les godillots de feu : une histoire du Clan Saint-Jacques*, ouvr. cité, p. 23-24.

Le noyau initial du clan fondé par l'abbé Perrin comptera sept membres dont un chef en la personne d'André Mackay, alors étudiant en médecine. Rapidement, de nouveaux membres s'ajoutent, des jeunes qui auront un jour leurs noms inscrits dans l'histoire du Québec : Ambroise Lafortune, Jean-Paul Riopelle, Gaston Miron, Olivier Marchand, Jérôme Choquette... L'expérience de la Route aura été bénéfique pour ces gens qui en majorité poursuivront une activité publique, par le biais de la politique ou de l'art.

Leur programme est plus ou moins structuré au départ car il n'y a aucun clan de scouts routiers au Québec. Il s'agit donc pour l'abbé Perrin de s'inspirer de la philosophie scout de Baden-Powell et de celle de la route scout européenne, plus précisément des cadets du Père Doncoeur (qui vint prêcher le Carême, à Notre-Dame, en 1934, et fut très près de *La Relève* et d'André Laurendeau) : « Nul programme arrêté donc, mais plein d'activités et moult services à rendre [...] Dans toute la paroisse et aux alentours, on sut bientôt à quelle porte s'adresser pour du personnel aimable, fiable, efficace et ... bénévole.<sup>28</sup> » Mais la philosophie de la route, c'est bien plus que du bénévolat. Il s'agit de lier le développement de l'esprit et le développement du corps. Le moyen prisé : la marche, l'expérience de la route dans son sens propre :

Tel gaillard qui fait le matamore en ville s'aperçoit qu'il est moins malin quand il lui faut grimper sur près de deux milles pieds à même les flancs du cap Tourmente. Cet autre, grand "critiqueux", prend une leçon de discipline quand le chef, après seize milles de marche, fait recommencer trois fois le rassemblement. Un troisième découvre qu'il n'a jamais si peu parlé que sur la route, mais que, par contre, il n'a jamais autant pensé. Tel bachelier d'une famille de la "haute" apprend que, lorsqu'on a mal aux pieds, les barrières sociales n'existent plus<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Louis Pronovost, *Les godillots de feu : une histoire du Clan Saint-Jacques*, ouvr. cité, p. 26.

<sup>29</sup> Louis Pronovost, *Les godillots de feu : une histoire du Clan Saint-Jacques*, ouvr. cité, p. 43.

Les routiers vont donc chercher cette unité dans la fatigue résultant de la marche et aussi dans le droit de s'exprimer.

C'est en août 1950 qu'Olivier Marchand se joint au Clan, suivi par Gaston Miron, en novembre de la même année (à sa demande d'ailleurs). Tous les deux firent partie de la patrouille Louis-Hébert mais rapidement, ils rejoignirent aussi les rangs de la patrouille Plume-Agile, responsable de l'édition du bulletin de liaison du Clan : *le Godillot*. Notons que le Clan avait son propre système d'édition qui répondait originellement au nom d'éditions du Fumier<sup>30</sup> et qui servait à publier différents rapports d'activités. Christine Tellier note qu'en 1947, les éditions du Clan, qui servaient aussi à publier des récits et textes édifiants écrits par différents membres, ont changé de nom pour s'appeler les Éditions de l'eau potable<sup>31</sup>. En ce qui a trait au *Godillot*, cette revue était publiée mensuellement pendant l'année scolaire et avait été destinée, à l'origine, aux membres du Clan enrôlés pendant la guerre. Elle les tenait au courant des différentes activités. En mai 1951, Miron devient directeur du *Godillot*, ce qui leur permet, à lui et à Olivier Marchand, de faire leurs premières classes dans le domaine de l'édition.

Marchand était aussi membre de l'Ordre de bon temps depuis 1946, autre association pour les loisirs, qui venait tout juste de voir le jour. Il a d'ailleurs participé au premier camp national du mouvement à Contrecœur la même année. Encore une fois

---

<sup>30</sup> Il s'agit d'un nom humoristique donné par le scout routier André Rochon. Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de bon temps aux éditions de l'Hexagone*, Montréal, Fides, « nouvelles études québécoises », 2003, p. 130.

<sup>31</sup> Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de bon temps aux éditions de l'Hexagone*, ouvr. cité, p. 142.

c'est Marchand qui a entraîné Miron dans l'expérience, premièrement en l'invitant à une soirée, puis en le convainquant de prendre part, avec lui, au camp régional de l'été 1950 tenu au Camp des Scouts de Vaudreuil. Dès 1951, tous les futurs fondateurs de l'Hexagone sont membres de l'Ordre, où ils cimentent leur amitié.

Retournons un peu en arrière, en 1946, lors de la fondation de l'Ordre de bon temps par Roger Varin. Ce dernier avait été impliqué dans le développement de la J.E.C., avait participé à la fondation des Compagnons de Saint-Laurent du père Émile Legault en 1937, en plus de devenir animateur d'émissions radiophoniques et scripteur pour Radio-Canada : « L'OBT était un mouvement de jeunesse d'un genre tout à fait nouveau qui s'est rapidement distingué des autres associations et mouvements de jeunesse des années quarante. L'Ordre cherchait à encourager toute initiative qui permettait le développement de la culture canadienne-française.<sup>32</sup> » En ce sens, l'Ordre porte la culture canadienne-française au premier plan, développant ses activités, ses réunions et ses camps autour de cette ligne directrice : « Défendre la culture canadienne-française contre l'oubli et l'invasion de la culture américaine.<sup>33</sup> » Dès lors, il a été question pour les membres de l'Ordre de sensibiliser les jeunes à l'art d'ici en le rendant accessible. Comment ? En exploitant les talents des membres, en invitant des conférenciers spécialisés, bref en intégrant l'art canadien-français au quotidien des membres :

Pendant les camps, on savait profiter des talents des membres du groupe : ainsi, Jeanne Courtemanche a enseigné la décoration, Roger Varin l'art du

---

<sup>32</sup> Christine Tellier, *Jeunesse et poésie. De l'Ordre de bon temps aux éditions de l'Hexagone*, ouvr. cité, p. 33.

<sup>33</sup> Christine Tellier, *Jeunesse et poésie. De l'Ordre de bon temps aux éditions de l'Hexagone*, ouvr. cité, p. 60-61.

théâtre et Hélène Loïselle – membre des Compagnons de Saint-Laurent qui deviendra une comédienne reconnue – l’expression corporelle. Kim Yaroshesvkaya – qui jouera plus tard le rôle de Fanfreluche à la télévision de Radio-Canada – a, pour sa part, animé des ateliers de danse et de rythmique. Plusieurs personnalités ont aussi joué ce rôle de professeur auprès des futurs animateurs; à titre d’exemple, Pierre Giraudon et Maurice Correc ont tour à tour présenté différentes danses traditionnelles et Marius Barbeau, alors ethnologue au Musée national, a initié les jeunes [...] au folklore : [...] les participants ont également reçu la visite de gens comme Félix Leclerc et Françoise Gaudet-Smet<sup>34</sup>.

D’abord et avant tout, l’Ordre voulait se dissocier des mouvements d’Action catholique spécialisée en rendant accessible son mouvement à tous les jeunes intéressés : « Ce ne serait pas un mouvement spécialisé du type de ceux de l’Action catholique, qui étaient réservés à une certaine élite.<sup>35</sup> » Puis, il s’agissait de lier, à travers les activités, le social, le culturel et le religieux dans un esprit de franche camaraderie et de plaisir. Pas question de vivre en bourgeois : « On est pas des bourgeois, c’est clair. On est pas des bourgeois parce qu’on ne reste pas assis sur notre acquis, parce qu’on aspire sans cesse à avancer plus loin, plus haut.<sup>36</sup> » Grâce aux liens nombreux de son animateur et de sa volonté d’ouverture, le mouvement devint un carrefour intellectuel :

Des gens de différentes classes sociales et de divers milieux artistiques s’y sont croisés, que ce soit des gens de théâtre, des arts visuels ou de la musique. Des personnes d’origine modeste pouvaient ainsi côtoyer des gens qui avaient un grand prestige social. Parmi les invités au premier bal, on remarque le peintre Alfred Pellon, [...] Louis Pronovost, le chef des Routiers du Clan Saint-Jacques, Gérard Pelletier, de la JEC<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l’Ordre de bon temps aux éditions de l’Hexagone*, ouvr. cité, p. 73.

<sup>35</sup> Louis Charbonneau, *La Galette*, « L’Ordre de Bon Temps », vol. II, no 7, mai 1950, p.14 cité dans Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l’Ordre de bon temps aux éditions de l’Hexagone*, ouvr. cité, p. 56-57.

<sup>36</sup> Roger Varin, *Fonds d’archives Roger Varin*, « Au premier feu de bivouac », UQTR cité dans Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l’Ordre de bon temps aux éditions de l’Hexagone*, ouvr. cité, p.5 7.

<sup>37</sup> Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l’Ordre de bon temps aux éditions de l’Hexagone*, ouvr. cité, p. 60.

Le mouvement organisait aussi des bals et des soirées de chant et de danse dans les paroisses. Les membres se déplaçaient sans orchestre, avec des disques et invitaient le public à participer : « Ils voulaient partager leur intérêt pour l'héritage folklorique canadien-français : chant traditionnel, rondes, "sets-callés" étaient au programme ainsi que des mimes<sup>38</sup>. »

L'OBT possédait lui aussi son organe de diffusion, *la Galette*. Grâce à lui, les futurs membres de l'Hexagone commencèrent à travailler ensemble : Gaston Miron et Olivier Marchand évidemment, mais aussi Jean-Claude Rinfret, Louis Portugais, Mathilde Ganzini, Gilles Carle et Hélène Pilote. À l'automne 1952, l'équipe de la revue se réunit dans le sous-sol de la maison familiale de Louis Portugais. Cet endroit deviendra le centre des activités éditoriales de l'Hexagone à ses débuts. Cette rencontre, comme Tellier l'a montré, aboutira à la publication du célèbre *Deux sangs*<sup>39</sup>, le 25 juillet 1953, et, par le fait même, à la création des éditions de l'Hexagone.

Avec les activités de loisir du Clan Saint-Jacques et surtout de l'Ordre de Bon Temps, on assiste au déplacement des enjeux culturels et sociaux: de foyers d'apostolat, censés être salvateurs pour une génération qui arrivait en ville et devait être tenue à l'écart des vices nombreux des milieux urbains, ils sont devenus des lieux de consommation puis de création intellectuelle autonomes, plutôt portés vers la défense de

---

<sup>38</sup> Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de bon temps aux éditions de l'Hexagone*, ouvr. cité, p. 81.

<sup>39</sup> *Deux sangs* est le premier recueil de poésie publié à l'Hexagone. Comme son nom l'indique, il est issu de deux plumes, celle de Gaston Miron et celle d'Olivier Marchand. Ce recueil est d'autant plus important dans l'histoire de la maison d'éditions car il en est le premier prétexte éditorial. Il inaugure donc cette nouvelle maison d'éditions.

la culture canadienne-française et de « sains » plaisirs qu'à la promotion de la foi catholique.

### **L'après OBT**

Le développement massif des mouvements de loisirs pour la jeunesse dans l'entre-deux guerres a contribué à former une élite intellectuelle d'un type nouveau. Nous n'avons qu'à penser aux anciens jécistes Pierre Elliot Trudeau, qui deviendra premier ministre du Canada, Michel Chartrand et à sa conjointe Simone Monet-Chartrand, qui seront reconnus pour leur apport au syndicalisme québécois, Jeanne Sauvé, qui deviendra gouverneure générale du Canada, Claude Ryan, qui sera le directeur du quotidien *Le Devoir* et chef du parti libéral du Québec... On constate la même chose d'un point de vue artistique alors que ces mouvements ont vu évoluer dans leurs rangs Gilles Carle, figure marquante du cinéma de l'ONF, Gaston Miron éditeur et poète reconnu, Claude Léveillée, chansonnier, Pauline Julien, interprète, pour ne nommer que ceux-là. D'un point de vue littéraire, abordé brièvement puisque qu'il ne s'agit pas d'analyser les différentes maisons d'édition mais bien de montrer la continuité de l'activité éditoriale, la JEC jette les bases des éditions Fides qui œuvreront non seulement dans la littérature générale mais aussi dans les ouvrages de référence, dans les livres de spiritualité et de religion. Le Clan Saint-Jacques créera avec *le Godillot* les Éditions de l'eau potable qui, on l'a vu, publieront des encycliques du père Ambroise, des rapports d'activités et des textes édifiants de membres. Enfin, l'OBT, grâce à *la Galette*, mènera, on l'a vu, à l'Hexagone, spécialisée en poésie jusqu'au tournant des années quatre-vingt.

Mais qu'en est-il de la chanson? Gaston Miron et son équipe, des mordus de culture et de poésie, ont lancé une maison d'édition grâce aux acquis des mouvements pour la jeunesse. Tellier, dans son étude sur les conditions d'émergence des éditions de l'Hexagone, montre le lien, a priori surprenant, entre la maison d'édition et un mouvement de loisirs pour la jeunesse qui, vu de l'extérieur, paraissait futile : « Les activités de l'OBT paraissaient plutôt frivoles aux yeux de certains.<sup>40</sup> » Grâce à la découverte des réseaux préexistant à l'Hexagone, elle a su montrer toute l'importance du passé social des fondateurs de l'Hexagone dans le processus de création de cette maison d'édition. Or, comme nous le montrerons, on peut faire de même pour les pionniers des boîtes à chanson. L'histoire de la jeunesse, au Québec, dessine ainsi un vaste mouvement menant, en quarante ans, de l'A.C.J.C. à la JEC et à l'OBT, puis à l'Hexagone et aux Bozos.

Le premier mouvement collectif de chansonniers, celui des Bozos, est, à l'instar de l'Hexagone, directement issu des mouvements pour la jeunesse de l'entre-deux guerres. À bien des égards, les Éditions de l'Hexagone et la boîte à chanson Chez Bozo se ressemblent. Certes, les mouvements de loisirs y sont pour beaucoup dans le développement de cette jeunesse qu'elle soit attirée par la poésie, l'édition ou la chanson. Il y a aussi les lieux communs fréquentés par ces jeunes : camps d'été, cafés, lieux de travail... Une élite intellectuelle nouveau genre s'est donc développée suite à la participation de ces jeunes aux différents groupements pour le loisir au Québec.

---

<sup>40</sup> Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de bon temps aux éditions de l'Hexagone*, ouvr. cité, p. 78.

## L'Hexagone : ses débuts

Dès 1953, au moment, donc, où l'Hexagone publie ses premiers ouvrages, la poésie commence à prendre de manière significative plus de place dans l'édition québécoise. Jean-Louis Major avance que la production annuelle passe de 2.4% en 1950 à 11,4% en 1957, ce qui fait que l'augmentation moyenne annuelle, de 1952 à 1961, s'établirait à 7,65%<sup>41</sup>. D'ailleurs, les poètes en général se regroupent pour publier de la poésie. Les maisons d'éditions sont souvent, par ailleurs, l'initiative de poètes et d'écrivains. En publiant des pairs, les poètes arrivent donc à se regrouper, à partager leur poésie. Par exemple, sous la direction d'Éloi de Grandmont, les Éditions du Malte publient, entre autres, Pierre Trottier en 1951. Roland Giguère entreprend, avec les Éditions Erta, une tâche digne d'un moine qui consiste à imprimer lui-même les recueils où on retrouve un souci d'illustration et de mise en page minutieusement élaborée, mais qui en revanche ne leur permet pas de tirer les recueils à beaucoup d'exemplaires. Notons aussi les Éditions Orphée, de l'Arc, Atys (avec, en tête, Gilbert Langevin) et bien d'autres, qui viendront permettre aux poètes de diffuser leurs textes. C'est dans cette foulée que naît l'Hexagone. Mais cette maison, par son histoire particulière et par la place qu'elle prend rapidement dans le panorama éditorial québécois des années cinquante est dans une classe à part : « L'Hexagone est tout ensemble une maison d'édition, un esprit, un mouvement, une génération littéraire.<sup>42</sup> » Ce fut relativement la même situation du côté de la chanson québécoise « à texte » : celle-ci, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, ne prend véritablement son essor que dans les années

---

<sup>41</sup> Claude Corriveau *et alii*, « Le statut de l'écrivain et la diffusion de la littérature », *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, PUL, 1964. cité par Jean-Louis Major, « L'Hexagone: une aventure en poésie québécoise », *Poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », Tome 4, 1969, p. 175.

<sup>42</sup> Jean-Louis Major, « L'Hexagone: une aventure en poésie québécoise », art. cité, p. 176.

cinquante. C'est aussi l'époque du premier mouvement de chansonniers, qui prend en charge la diffusion de ce nouveau type de chanson, laquelle était jusqu'alors très peu propagée. Dans les deux cas, les groupes se font rassembleurs, que ce soit pour les poètes ou pour les auteurs-compositeurs-interprètes.

L'Hexagone ne fonctionne pas comme les autres maisons d'éditions puisqu'elle se fie sur la souscription comme principal mode de financement. De cette manière, le public qui paie pour recevoir le produit fini est impliqué dans la démarche d'édition. Même chose pour le poète, qui devient membre de l'équipe pour la durée de fabrication du recueil. Il participe aux réunions et a droit de regard sur toutes les étapes de mise en marché. C'est d'ailleurs ce qui frappe le plus, à première vue : « Quelques-uns [en parlant des poètes] ne viennent que pour le temps d'un recueil; d'autres forment un réseau très libre autour de l'équipe responsable et finissent par être identifiés à l'Hexagone malgré l'indéniable individualité de leur écriture et de leur pensée. L'essentiel s'accomplit : des poètes se rapprochent d'un public, des poètes se rencontrent.<sup>43</sup> » L'Hexagone a donc voulu intentionnellement provoquer des rencontres entre les poètes et entre ceux-ci et le public dans le but de sortir le poète de sa solitude, de lui permettre de partager sa création avec des semblables comme avec des gens du public capables de l'apprécier.

C'est à partir de cette perspective que l'idée de carrefour prend tout son sens. Afin de consolider ce lien entre les poètes et le public, le groupe distribue des dépliants qui présentent les œuvres à paraître. Major présente ces dépliants comme l'intermédiaire

---

<sup>43</sup> Jean-Louis Major, « L'Hexagone: une aventure en poésie québécoise », art. cité, p. 178.

qui permet un dialogue avec le public. Le premier, qui annonçait la parution de *Deux sangs*, affirmait : « Cette première publication est une œuvre d'équipe. Une équipe qui se propose de porter simplement à l'attention du public ce qui est dans la tête et le cœur de nos vies<sup>44</sup>. » Évidemment, la formule s'étoffe et, pour la parution des recueils de Luc Perrier et Jean-Guy Pilon, respectivement intitulés *Des jours et des jours* et *Les cloîtres de l'été* et publiés en 1954, on ajoute : « Dans un esprit d'accueil, nous entendons grouper des œuvres de tendances et de formes aussi diverses que possible, mais représentatives et marquantes. Nous espérons ainsi donner libre cours à la vie et à l'art qui l'exprime.<sup>45</sup> » On a ensuite ajouté au prospectus : « elle veut donc être un carrefour de la poésie vivante<sup>46</sup>. » Ces dépliants étaient imprimés avant la parution des recueils en vue d'en faire la promotion. Il est donc clair que la réflexion s'étoffe au fil des parutions, comme en témoignent ces ajouts. C'est à ce moment que la vocation de la maison est clairement identifiée, même si cette idée sous-tend la création de la maison depuis ses débuts. On peut donc voir à l'œuvre l'amorce d'une réflexion sur la poésie.

### **Esthétique et orientation poétique de la maison d'édition**

D'un point de vue esthétique, l'Hexagone amène l'idée de poésie nationale. C'est le résultat d'une rencontre entre les membres du groupe et des littératures nationales de d'autres pays qui aurait enclenché le processus entre 1954 et 1957 : « L'idée de la littérature s'estompe au profit de l'existence *des* littératures. Cette rencontre transformera la notion d'universalité de la littérature et se prolongera dans la volonté

---

<sup>44</sup> Cité par Jean-Louis Major, « L'Hexagone: une aventure en poésie québécoise », art. cité, p. 184.

<sup>45</sup> Cité par Jean-Louis Major, « L'Hexagone: une aventure en poésie québécoise », art. cité, p. 184.

<sup>46</sup> Cité par Jean-Louis Major, « L'Hexagone: une aventure en poésie québécoise », art. cité, p. 184.

d'une poésie nationale propre.<sup>47</sup> » Évidemment, il faut distinguer, comme le propose Michel Van Schendel, nationalisme, davantage associé à l'ère duplessiste, et conscience nationale, privilégiant l'attitude au profit de l'idéologie : « C'est ainsi qu'un certain nombre de poètes, dont Miron et Van Schendel, substituent au lexème *nationalisme* le syntagme *conscience nationale*, voulant par là bien marquer la différence entre un point d'arrivée (la nation que nous avons) et un point de départ (la nation que nous aurons, et qui sera socialiste).<sup>48</sup> » De ce fait, « la poésie doit cesser d'être une entreprise isolée : la littérature n'est pas qu'une réalité individuelle, elle s'affirme selon un ensemble de caractéristiques communes.<sup>49</sup> » En présentant un rapport au pays différent de celui des régionalistes, on arrive désormais à faire naître en quelque sorte le pays à travers un travail poétique qui doit contribuer à faire changer les choses, du moins culturellement et spirituellement. L'idée est donc de conférer au pays une patrie, une terre, une lumière, un climat qui lui est propre, un quotidien. Il y a par le fait même une dimension révolutionnaire tant sociale que poétique qui sous-tend ce chant du pays. Miron, dans « Un si long chemin », affirme : « Je m'efforçais de me tenir à égale distance du régionalisme et de l'universalisme abstrait, deux pôles de désincarnation, deux malédictions qui ont pesé constamment sur notre littérature. Y ai-je réussi? C'est une autre affaire, j'indique une démarche. J'essayais de rejoindre le concret, le quotidien, un langage repossédé et en même temps l'universel.<sup>50</sup> » Spontanément, on pense au magnifique poème « Arbres » de Paul-Marie Lapointe.

---

<sup>47</sup> Jean-Louis Major, « L'Hexagone: une aventure en poésie québécoise », art. cité, p. 179.

<sup>48</sup> Dumont, François. *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie, 1945-1970*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1993, p. 67.

<sup>49</sup> Jean-Louis Major, « L'Hexagone: une aventure en poésie québécoise », art. cité, p. 180.

<sup>50</sup> Marie-Andrée Beudet et Pierre Nepveu, *Un long chemin : proses 1953-1966 / Gaston Miron*, Montréal, L'Hexagone, 2004, p. 198.

D'ailleurs, comme il est question de poésie nationale et de consolidation des rapports entre les poètes et des poètes au public, les membres se réapproprient les écrits poétiques des aînés (entre autres, Rina Lasnier et Alain Grandbois), qu'ils rééditent dans le but de donner une tradition à la poésie québécoise. Mettre à l'avant-plan les fondations permet de montrer la solidité de la maison. De cette manière, on indique que le Québec est une terre fertile où la création poétique arrive à fleurir.

La notion « d'action » en littérature fait par ailleurs partie intégrante du discours des membres. Il s'agit d'assumer l'œuvre et la poésie en « vécu » et non en marge de la vie. De ce fait, elle sort de son intériorité et arrive à s'accomplir extérieurement. Il faut reconnaître à l'œuvre un pouvoir de transformation en lui demandant d'assumer une fonction sociale et de faire participer le poète aux luttes qui confrontent la société, afin d'éviter l'aliénation par la solitude comme l'ont connue Saint-Denys Garneau et Anne Hébert, à titre d'exemples.

Analysant, dans son étude « L'Hexagone : une aventure en poésie québécoise », le registre thématique des poètes de l'Hexagone, Major souligne le passage, avec les thèmes de la fondation et de l'appartenance, du *je* au *nous*, l'acte poétique étant dans cette perspective une naissance dans le monde et une prise de parole. Anne Hébert en fait d'ailleurs le prélude dans *Mystère de la parole*, ce qui vient à tout le moins faire une césure avec ce qui précédait, *Le tombeau des rois*, qui dans cette perspective marquerait la fin d'une poésie exclusivement axée sur l'intériorité. La mort est aussi souvent exploitée, mais comme un passage vers la vie, vers une renaissance. On la retrouve entre autres chez Miron dans le titre de l'un de ses poèmes : « Quand morte sera la mort ». Le

passé prend évidemment beaucoup de place dans les textes, et il se décline en trois catégories : le passé immédiat, accompagné de honte, de colère, d'humiliation, qui est dépassé par un passé fondamental, celui de la primitivité, de l'élémentaire qui rejoint évidemment un futur collectif à construire. De plus, un passé collectif est mis en scène. C'est celui qui appartient aux ancêtres et c'est bien entendu celui avec lequel on veut renouer. Le présent devient quant à lui le prolongement du passé immédiat et s'accompagne d'un appel à l'éveil. Il donne lieu au lyrisme, à la flambée de la révolte mais aussi à l'acte du langage servant à ouvrir les horizons, à franchir les distances, à construire le monde. C'est évidemment par la parole que la révolte et la poésie arrivent à transformer l'espace et l'homme. L'acte de parole permet ultimement d'arracher la parole au silence dans un pays sans parole. Les poètes abordent aussi l'amour, la femme et l'espace. Il faut par ailleurs bien comprendre que les futurs fondateurs de l'Hexagone tentent d'abord et avant tout de se réapproprier le passé poétique québécois (notamment en publiant les anciens), tout comme l'Ordre de Bon Temps était préoccupé de raviver la chanson folklorique. L'OBT cherchait de plus à dresser un mur pour contrer l'envahissement de la culture américaine en sol québécois. Ce n'est qu'avec la fondation de l'Hexagone, donc seulement dans les années 50, qu'émerge cette nouvelle poésie du pays. On passe alors du simple divertissement vécu par le biais de l'enracinement dans la culture traditionnelle (issue de la ruralité) en contexte urbain, à une prise de conscience plus large de la communauté québécoise.

La parole occupe une grande place au sein de la poésie issue du réseau de publication de l'Hexagone. Elle donne une « voix » à la poésie québécoise et permet au poète de sortir de l'isolement. Cette prise de parole nationale trouvera son écho dans les

enjeux politiques des années soixante-dix et sera d'autant plus présente que les intellectuels l'exploiteront pour rallier le peuple. Le premier réseau de chansonniers utilise lui aussi la parole pour fuir l'isolement. Comme la chanson est d'abord et avant tout un acte social, elle sert, dans son sens propre, d'intermédiaire entre l'auteur-compositeur et son public. Dans son sens figuré, elle permet de sortir le chansonnier de sa torpeur et de rendre son discours engagé accessible. De plus, endisquer cette parole permet de l'institutionnaliser (elle entre dans les radios, devient éligible à des prix, est jugée au palmarès...).

Enfin, on a vu que le développement du loisir au Québec a été capital dans la formation de toute une génération de québécois. L'objectif de cette entreprise était de conscientiser la jeunesse sur les enjeux sociaux et politiques de l'époque et l'aider à devenir autonome, responsable et optimiste, afin de lui permettre de s'ouvrir sur le monde tout en maintenant un rattachement profond au passé, aux traditions locales. Sur cette base, diverses rencontres ont progressivement mené à la constitution du réseau le plus important pour la poésie québécoise des années cinquante et soixante: l'Hexagone.

## CHAPITRE 3

**POÉSIE MODERNE ET CHANSON À TEXTE :  
LES MULTIPLES MANIÈRES DE DIRE LA POÉSIE À TRAVERS LA FIGURE  
DE JEAN-PAUL FILION**

Comme nous l'avons vu, le premier regroupement homogène de chansonniers, à l'instar des éditions de l'Hexagone, tire ses origines de l'effervescence générée en grande partie par les mouvements de loisirs pour la jeunesse, en particulier l'Ordre de Bon Temps. Et pour cause : les conditions d'émergence sont les mêmes. Ils sont nés à la même période, ont collaboré à l'Ordre, fréquentaient les mêmes endroits du Montréal intellectuel de l'époque et, surtout, côtoyaient les mêmes individus dans le loisir comme au travail. Reste à voir si les deux groupes, dans l'approche de leur art, se rejoignent dans la création de manière à avoir conjugué deux lieux de création et de diffusion de la poésie, l'un par la poésie écrite, l'autre par la poésie chantée.

**De l'Hexagone à Bozo: rencontres et affinités**

Élément essentiel à cette étude, les principaux acteurs de ces deux groupes sont natifs de la même génération : la décennie 1927-1937. Les fondateurs de l'Hexagone ont donc, en 1959, entre vingt-sept et trente et un ans et les poètes québécois ayant publié un recueil de poésie à l'Hexagone en 1959 ont, quant à eux, entre vingt-six et trente-deux ans. Ils travaillent tous pour la Société Radio-Canada, sauf Olivier Marchand, un des membres fondateurs de l'Hexagone. Le même profil s'applique chez les Bozos. En 1959, ils sont âgés entre vingt-deux et trente et un ans. Comme les membres de l'Hexagone, ils travaillent tous pour la Société d'État. Leur désir de s'allier,

de travailler ensemble, de recréer un esprit de clan est d'ailleurs typique de l'esprit des mouvements pour la jeunesse dont ils ont tous fait partie. De plus, l'influence des mouvements de loisirs est telle qu'elle a permis à Claude Léveillée, par exemple, de décrocher son premier emploi à Radio-Canada. Voici l'anecdote :

Un bruit court à la cafétéria, chez Valère, du Centre social de l'université : la télévision de Radio-Canada fait passer des auditions afin de se monter une banque de figurants et de comédiens [...] Élisabeth [Chouvalidzé<sup>1</sup>] sait que Claude [Léveillée] se cherche du boulot pour contribuer au financement de ses études, elle lui fait part de cette occasion et l'invite à auditionner avec elle. [...]

Il se retrouve donc devant Claude Caron<sup>2</sup>.

- Je viens postuler pour être figurant.
- Mais je te connais, toi !
- Ah oui ?
- Tu es Claude Léveillée ! Tu jouais de l'accordéon dans l'Ordre de Bon Temps, j'y étais !
- Oui pendant quelques années.
- Tu veux être seulement figurant ? C'est plus payant un rôle, tu sais, lui dit-il, heureux de pouvoir offrir son aide à un ancien de l'Ordre.<sup>3</sup>

Cet événement, raconté dans la biographie de Claude Léveillée, l'a sans aucun doute aidé à obtenir son premier emploi à la Société d'État. Il devint donc Bozo, personnage de la série *Rodolphe ou le secret de la rivière perdue*. Nous sommes en 1957. Ce premier rôle offre l'opportunité à Léveillée de rencontrer des gens qui, de près ou de loin, auront un impact sur sa future carrière, comme par exemple Clémence DesRochers et Jean-Pierre Ferland. Étonnamment, Tellier, dans son ouvrage sur la création de l'Hexagone, raconte aussi une anecdote sur cette même histoire, mais impliquant d'autres protagonistes, qui, au bout du compte, participent au même projet:

---

<sup>1</sup> C'est elle qui a interprété, entre autres, la célèbre Grand-Mère de l'émission pour la jeunesse *Passe-Partout*.

<sup>2</sup> Claude Caron fait partie du comité d'organisation et d'administration de la centrale de l'Ordre de Bon Temps et est aussi réalisateur à Radio-Canada.

<sup>3</sup> Marie-Josée Michaud, *Claude Léveillée*, Montréal, Art Global, 2004, vol. 1 (1932-1961), p. 201.

Gaston Miron a lui aussi travaillé pour la société Radio-Canada. En collaboration avec plusieurs scénaristes dont Claude Caron, Gilles Beauregard et Rodolphe Guay, tous des amis de l'OBT, il a pris part à l'élaboration des scénarios de la série *Rodolphe* pour la section jeunesse de Radio-Canada. Cette série étant basée sur des romans scouts écrits par Ambroise Lafortune<sup>4</sup>.

Il faut ajouter que Clémence DesRochers était aussi de la distribution. Radio-Canada a donc eu sans aucun doute une influence considérable sur les artistes de cette génération car, en plus de leur avoir permis de se réunir pour une même cause lors de la grève, elle les a intégrés son milieu de travail, et ce, dans chacun des deux champs mentionnés plus haut. Quand la société Radio-Canada décidait de mettre en ondes une émission comme *Rodolphe*, elle regroupait différents employés issus de divers services (réalisation, scénarisation, décors, comédiens, entre autres) susceptibles ainsi de créer, d'enregistrer et de diffuser la série. Dans ce cas-ci, alors qu'on veut mettre en ondes une série pour la jeunesse, on s'entoure de collaborateurs qui sont issus des mouvements pour la jeunesse, plus spécifiquement ici du réseau des anciens de l'OBT. Le thème de l'émission a donc permis de regrouper ce réseau autour d'un projet commun. Cette proximité quotidienne qu'implique la vie en milieu de travail, a sans contredit permis de solidifier les affinités intellectuelles qui ont pu en découler. Celles-ci peuvent par ailleurs transpirer sur le plan thématique et structural comme au niveau du langage et de sa fonction au sein de la transmission de leurs arts respectifs.

La question des points de rencontre entre les membres de ces deux groupes nous amène à aborder l'influence commune de Françoise Gaudet-Smet tant pour son rôle de

---

<sup>4</sup> Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de Bon Temps aux Éditions de l'Hexagone*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2003, p. 249.

diffuseur des savoirs que pour la qualité de son environnement propice à l'élaboration de la pensée. Françoise Gaudet-Smet avait fondé à son domaine de St-Sylvère, dans les Bois Francs, un camp d'été (« L'Université aux champs ») subventionné par le gouvernement de Duplessis en 1946-1947, où elle accueillait des jeunes universitaires. Au début des années cinquante, elle devient l'hôtesse de certains camps de la JEC puis de l'Ordre de Bon Temps. Les séjours au camp prenaient la forme de cours où on invitait différents conférenciers. Gaudet-Smet fut d'ailleurs elle-même conférencière invitée par l'OBT, car les idées qu'elle défendait convenaient à l'esprit de l'Ordre. Elle a aussi dirigé la revue *Paysanna*, distribuée dans 50 000 foyers et qui lui servait de tribune pour « [...] faire reconnaître l'apport de la femme rurale dans la sauvegarde du patrimoine, [et] faire reconnaître la valeur de l'artisanat traditionnel.<sup>5</sup> » De plus, son désir de défendre et de promouvoir les valeurs du terroir est accentué à l'intérieur même de la maison : « Chaque chambre porte le nom d'une œuvre littéraire canadienne, *Trente arpents*, *En pleine terre*, etc. On retrouve des slogans sur les murs, dans les assiettes, dans le fond des cendriers.<sup>6</sup> » Le lieu est donc propice au partage des savoirs. En plus des jeunes des mouvements de loisirs pour la jeunesse qui y séjournèrent sporadiquement, le domaine a hébergé la famille d'Alfred DesRochers, alors en difficulté. C'est ainsi que, parallèlement à la vocation initiale du domaine, plusieurs artistes se sont mis à le fréquenter, formant ainsi un cercle intellectuel. Autour de Gaudet-Smet se regroupaient donc deux générations d'intellectuels : Alfred DesRochers, Germaine Guévremont, Claude-Henri Grignon, Jehane Benoît, Marius Barbeau pour les aînés, et chez les plus jeunes, Clémence DesRochers, Denise Boucher, André Mathieu,

---

<sup>5</sup> Jeanne Desrochers, *Françoise Gaudet-Smet*, Varennes, Éditions de Varennes, 1992, p. 9.

<sup>6</sup> Jeanne Desrochers, *Françoise Gaudet-Smet*, ouvr. cité, p. 133.

en plus de plusieurs membres de l'Ordre comme Michel Pierre, Claude Dansereau ainsi que quatre des membres fondateurs de l'Hexagone : Gaston Miron, Louis Portugais, Olivier Marchand et Mathilde Ganzini. Indirectement, ces jeunes sont donc entrés en contact avant leur présumée rencontre officielle, dans leur milieu de travail. Clémence DesRochers, qui était âgée de dix-sept ans au début des années cinquante, et Gaston Miron, âgé de vingt-deux ans à la même période, gravitaient dans le même univers intellectuel bien avant leur fréquentation à la Société Radio-Canada.

La cohésion à l'intérieur des Bozos, bien que ce groupe fût éphémère, se distingue des autres mouvements car elle agit principalement grâce aux rapports personnels. Les créateurs de la première boîte se sont d'abord réunis par amitié. C'est le cas aussi pour les fondateurs de l'Hexagone. En effet, les six membres fondateurs de l'Hexagone faisaient partie de l'Ordre de bon Temps :

C'est par le biais des activités organisées par l'Ordre de Bon Temps, particulièrement grâce à *La Galette*, que Gaston Miron, Olivier Marchand, Jean-Claude Rinfret, Louis Portugais, Mathilde Ganzini, Gilles Carle et aussi Hélène Pilote ont pu prendre contact et développer leur amitié au tout début des années cinquante, que ce soit lors de danses, des excursions ou des différentes sorties de l'Ordre.<sup>7</sup>

Il serait à propos de revenir sur ce fait et d'ajouter qu'ils se fréquentaient donc en dehors des activités de groupe et qu'ils étaient pour la plupart étudiants à l'Université de Montréal. C'est après avoir travaillé à la publication du *Godillot*, organe de diffusion du Clan Saint-Jacques, puis à la *Galette*, celui de l'Ordre de Bon Temps, que l'idée de faire de l'édition a fait son chemin à l'intérieur du groupe. Avec comme point culminant la publication du recueil de poésie *Deux sangs*, constitué des poèmes d'Olivier Marchand

---

<sup>7</sup> Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de Bon Temps aux Éditions de l'Hexagone*, ouvr. cité, p. 161.

et de Gaston Miron, « l'Hexagone naissant<sup>8</sup> » comme l'appelle Gilles Marcotte « privilégiait le travail d'équipe, la collaboration, le rassemblement, sans afficher de couleur idéologique marquée.<sup>9</sup> » Jean-Louis Major parle d'ailleurs de l'Hexagone comme d'un « carrefour de poètes<sup>10</sup> » où gravitent dans un même endroit poètes et éditeurs. La maison d'édition devient donc rapidement « un lieu de rencontre, puis le symbole d'une génération littéraire, mais elle ne fut jamais une école littéraire.<sup>11</sup> » Les poètes, pendant la période de publication de leurs recueils, s'intègre à la maison d'édition, un peu comme le chansonnier invité le temps d'un spectacle ou d'une série de spectacles dans une boîte. D'autant plus que la méthode permet aux poètes de fraterniser : « La préoccupation première est de sortir le poète de l'isolement en lui donnant la possibilité de s'exprimer mais aussi en l'associant, avec son public, à la réalisation matérielle de son acte d'expression. Le livre devient un lieu de rencontre dès sa mise en fabrication.<sup>12</sup> » La maison d'édition est donc un carrefour d'échanges, un lieu de diffusion où chacun peut se permettre de collaborer à la réalisation de son œuvre tout en gardant son individualité.

Le même genre d'alliance s'est développé chez les Bozos. Leur amitié s'explique de manière simple : tous travaillaient à la société Radio-Canada, tous étaient un peu artistes, avaient peu ou pas fait de la scène car il y avait peu de lieux de diffusion adéquats de la chanson à texte québécoise hormis quelques cabarets comme le Saint-

---

<sup>8</sup> Gilles Marcotte, « L'Hexagone et compagnie », dans *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, « Essais littéraires », 1989, p. 115.

<sup>9</sup> Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de Bon Temps aux Éditions de l'Hexagone*, ouvr. cité, p. 33.

<sup>10</sup> Jean-Louis Major, « L'Hexagone une aventure en poésie québécoise », art. cité, p. 177.

<sup>11</sup> Jean-Louis Major, « L'Hexagone une aventure en poésie québécoise », art. cité, p. 178.

<sup>12</sup> Jean-Louis Major, « L'Hexagone une aventure en poésie québécoise », art. cité, p. 178-179.

Germain-des-Prés. Tous étaient portés par le vent rassembleur qu'avait fait souffler sur les artistes la grève des réalisateurs de Radio-Canada quelques mois auparavant. Loin d'être une école, cette première boîte à chansons a tout de même créé un mouvement de masse important. D'ailleurs, entre 1959 et 1968, Daniel Guérard, dans son livre *La belle époque des boîtes à chansons*<sup>13</sup>, répertorie pas moins de soixante-trois boîtes majeures à travers le Québec. Robert Léger, pour sa part, avance qu'« à l'apogée du mouvement, le Québec en comptera plus de deux cents [...] <sup>14</sup> ». Néanmoins, le fait demeure que ce premier mouvement de chansonniers, en créant des lieux de diffusion pour la chanson poétique, a encouragé la création d'ici, qui était jusque-là affaire de particuliers comme on l'a vu. Il a aussi permis de rendre la poésie accessible à la masse, ou du moins au public des chansonniers, qualifié selon Léger, de « jeune public, ayant pris goût aux débats politiques et à la littérature (par la fréquentation des collèges classiques ou par inclination naturelle), [qui] vient y chercher sa ration de poésie, d'idées à échanger, de valeurs à partager. <sup>15</sup> »

Ainsi, grâce aux Bozos et aux invités qui, le temps d'une chanson, d'un spectacle ou d'une série de spectacles, partagent avec le public leur univers, l'ambiance de la boîte est tout à fait particulière. La boîte devient donc elle aussi un point de ralliement, un rendez-vous ou même un carrefour, pour reprendre un terme souvent associé à l'Hexagone, où gravitent des chansonniers ayant le même désir : partager leur vision du monde. Robert Léger parle de l'impact extraordinaire des Bozos sur la société : « Il faut

---

<sup>13</sup> Daniel Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, Montréal, Stanké, 1996, 248 p.

<sup>14</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, « En question », 2003, p. 54.

<sup>15</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, ouvr. cité p. 54.

souligner l'importance de cette association d'artistes : après avoir vu arriver, jusqu'à présent, une succession de créateurs isolés, voilà qu'apparaît une génération d'auteurs-compositeurs partageant une même vision. On peut y voir un signe qu'au-delà des carrières individuelles, la chanson devient un point de ralliement, un idéal commun plus fort que les intérêts particuliers.<sup>16</sup> » Cette génération qui arrive à bouleverser assez pour qu'on en parle encore aujourd'hui traîne avec elle l'héritage des mouvements de loisirs pour la jeunesse car celle-ci l'a nourrie et bâtie.

Les deux groupes, en créant différents lieux de diffusion de la poésie, ont favorisé la création poétique, qu'elle soit destinée à être chantée ou à être lue. Ils ont contribué à la populariser, en la rendant plus accessible. La portée de cette parole, qui a permis au poète de sortir de son isolement, a désormais connu un impact social. Avec du recul, on peut mesurer l'ampleur que prendra l'engagement social et politique des artistes au cours des années soixante-dix. Dans cette perspective, plusieurs facteurs portent à croire que les débuts des Éditions de l'Hexagone et ceux de la première boîte à chansons résultent d'un même bouillonnement intellectuel et ce, même si un intervalle de six ans sépare le lancement du recueil *Deux sangs* de la première de Chez Bozo.

D'un point de vue thématique, on peut aussi percevoir des ressemblances entre les deux groupes. Bien que chaque poète publiant à l'Hexagone pût garder son individualité tout en se nourrissant au contact des autres, d'où la notion de carrefour, nous pouvons dégager des grands thèmes issus d'un contexte sociopolitique changeant amené par la fin du règne de Duplessis et le début des années soixante. Il en va de même

---

<sup>16</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, ouvr. cité, p. 53-54.

pour les chansonniers, portés par cette vague. Comme la boîte se construit elle aussi autour de l'idée de carrefour, chaque chansonnier, tout en gardant son individualité, se regroupe avec les autres sous de grands thèmes dominants, par surcroît semblables à ceux reliant les poètes de l'Hexagone qui publient à la même période, soit la fin de la décennie cinquante et le début de la décennie suivante.

Évidemment, des thèmes dominants sont apparus comme étant représentatifs du style de chacun mais à toutes fins utiles, ils se rejoignent: Raymond Lévesque, à travers ses chansons et ses monologues, a davantage exploité la ville; Jacques Blanchet, la mer et la nature; Jean-Pierre Ferland, l'amour tendre. Clémence DesRochers, dans ses chansons et ses monologues, a exploré le thème de la condition humaine et de l'urbanité à travers ses expériences personnelles. Mais ces thèmes sont loin d'être novateurs. Yvon Daigneault, dans son article sur la chanson poétique, en fait d'ailleurs la remarque :

Les auteurs de chansons poétiques se voient souvent accusés de banalités. Il semble qu'ils ne peuvent trouver mieux à chanter que les vieux thèmes usés qui traînent depuis des siècles, dans les recueils de poèmes : l'amour et la rose, la mer et la mort, aimer sans espoir, partir et ne plus se revoir. Admettons que les thèmes les plus fréquents de la chanson poétique contemporaine soient aussi les plus usés, mais reconnaissons qu'ils soient aussi ceux que les hommes veulent toujours entendre parce qu'ils sont émouvants. [...] Si la chanson poétique de notre temps a connu un si grand essor, ce n'est pas qu'elle ait succombé à la facilité des lieux communs mais qu'elle a su retrouver, en renouvelant ces vieux thèmes avec des images de notre temps et de notre vie, les cœurs des hommes.<sup>17</sup>

Pour notre part, nous ajouterons à la liste une dimension davantage sociale qui ira en s'amplifiant au cours des années soixante. La solidarité (Raymond Lévesque, *Quand les*

---

<sup>17</sup> Yvon Daigneault, « La chanson poétique », Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome 4, 1969, p. 208.

*hommes vivront d'amour*), l'espoir en un monde meilleur (*Viens, un nouveau jour va se lever* de Jacques Michel), le refus d'un conformisme bourgeois (*Bozo-les-culottes* de Raymond Lévesque), le désir d'affirmation (*La vie de Factrie* de Clémence DesRochers), celui d'exacerber le sentiment national (*Le plus beau voyage* de Claude Gauthier) seront de plus en plus exploités dans les chansons, note Robert Léger dans son ouvrage<sup>18</sup>.

### **Être chansonnier : définition et analyse**

Pour bien comprendre les attentes face aux créateurs de chansons poétiques des années cinquante, il importe de revenir sur la définition du mot *chansonnier* car ce terme fut galvaudé et utilisé à tort ou à raison pour qualifier un auteur-compositeur-interprète. Jean-Nicolas de Surmont, dans son article « La poésie vocale entre tradition et modernité<sup>19</sup> », élabore une réflexion sur les débuts de la chanson québécoise en axant son analyse sur les problèmes terminologiques et les confusions historiques rendant complexe son étude. De ce fait, il insiste sur l'évolution de la définition qu'on donne au terme *chansonnier* : « [...] depuis le XIXe siècle, on employait le lexème *chansonnier* pour désigner l'auteur de chansons, parfois aphone, ou encore l'auteur de chansons et de sketches satiriques et d'actualité.<sup>20</sup> » Cette définition correspond davantage aux fantaisistes de cabarets comme par exemple Jacques Norman<sup>21</sup>. Là où De Surmont met un bémol, c'est dans la mutation du terme qui permet, quelques années plus tard, de

---

<sup>18</sup> Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, ouvr. cité, p. 56.

<sup>19</sup> Jean-Nicolas De Surmont, « La poésie vocale québécoise entre tradition et modernité », 2007, dans *@analyses : revue de critique et de théorie littéraire*, < <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=743> > (page consultée le 22 juillet 2008).

<sup>20</sup> Jean-Nicolas De Surmont, « La poésie vocale québécoise entre tradition et modernité », art. cité, p. 79.

<sup>21</sup> Créateur du cabaret le Faisan Doré, animateur radio et télé dont entre autres des *Couche Tard* diffusé à Radio-Canada de 1960 à 1970.

qualifier La Bolduc<sup>22</sup> de chansonniers : « Ce qui est novateur chez La Bolduc, ce n'est donc pas le fait d'être une *chansonniers* [car évidemment le terme était en usage bien avant les débuts de sa carrière], mais ce sont les *modi operandi* de l'activité chansonniers (généralisation pour un artiste de composer et d'interpréter ses propres créations et de les voir médiatisées par la sonorisation).<sup>23</sup> » C'est donc dire que l'histoire aurait retenu le terme *chansonniers* pour qualifier les premiers auteurs-compositeurs-interprètes québécois. La Bolduc, tout comme Félix Leclerc, avait cela de différent dans sa conception de la chanson, par rapport à ce qui se faisait jusqu'alors, qu'elle avait choisi de créer textes et musiques au lieu de puiser à même le répertoire de la tradition orale, en plus d'occulter le monologue pour se concentrer exclusivement sur la chanson et sa diffusion par le spectacle puis par le disque. Ce qui pose problème, donc, c'est qu'en associant ce terme à une autre réalité, « [...] l'évolution sémantique du mot laisse croire qu'avant La Bolduc, le Canada Français n'avait jamais connu de chansonniers, ce qui est faux.<sup>24</sup> » La Bolduc, comme les isolés dont nous avons fait référence au premier chapitre, modifie le visage de la chanson québécoise en intégrant la dimension créative à la tradition orale. On peut donc dire qu'ils sont les « parents » de la chanson québécoise dans la mesure où, éléments novateurs de l'histoire de la chanson, ils composent paroles et musiques en plus de prendre en main une certaine part de diffusion (par le spectacle et grâce à la technologie, on l'a vu), aussi minime soit-elle, ce qui a pour effet d'institutionnaliser la chanson, donc d'en faire un genre.

---

<sup>22</sup> Il utilise La Bolduc comme exemple car les historiens de la chanson s'entendent pour dire qu'elle serait la première chansonniers québécoise, faisant ainsi naître la chanson québécoise avec sa carrière.

<sup>23</sup> Jean-Nicolas De Surmont, « La poésie vocale québécoise entre tradition et modernité », art. cité, p. 79.

<sup>24</sup> Jean-Nicolas De Surmont, « La poésie vocale québécoise entre tradition et modernité », art. cité, p. 79.

Nous irons encore plus loin dans le glissement qu'a connu le terme *chansonnier* en abordant la définition que choisit Daniel Guérard dans son livre *La mémoire des boîtes à chansons*. Consciemment, il choisit de définir le chansonnier comme étant « d'abord et avant tout un auteur-compositeur-interprète; ses chansons sont différentes de la chansonnette populaire dont le seul but est de divertir et de faire danser.<sup>25</sup> » Il ajoute donc une dimension littéraire à la chanson écrite par ces auteurs-compositeurs-interprètes, écartant du coup tous ceux qui œuvrent dans le populaire mais qui s'inscrivent tout de même dans la lignée des auteurs-compositeurs-interprètes. Il ajoute aussi la définition originelle du terme qui rejoint de manière significative celle de De Surmont : « En Europe, le terme "chansonnier" est surtout employé pour décrire des humoristes dont les chansons (souvent des scies) et les monologues racontent l'actualité [...] <sup>26</sup> ».

De notre côté, nous avons choisi d'utiliser le terme *chansonnier* pour désigner l'individu qui écrit paroles et musiques et diffuse ses chansons. Il faut aussi s'attarder sur la définition que fait Daigneault car, et Guérard l'a bien illustré, les chansons à texte sont différentes des chansons à danser. Il faut donc entendre par chanson poétique un « poème, conçu et écrit afin d'être mis en musique, destiné à être chanté plutôt que lu.<sup>27</sup> » Stéphane Venne trace lui aussi un portrait du chansonnier qui l'élève ni plus ni moins au rang de mythe et qui montre, de manière factuelle, à quel point le texte doit être mis à l'avant-plan lors de la diffusion de la chanson poétique grâce au dépouillement entourant la prestation :

---

<sup>25</sup> Daniel Guérard, *La mémoire des boîtes à chansons*, ouvr. cité, p. 13.

<sup>26</sup> Daniel Guérard, *La mémoire des boîtes à chansons*, ouvr. cité, p. 13.

<sup>27</sup> Daniel Guérard, *La mémoire des boîtes à chansons*, ouvr. cité, p. 13.

Le chansonnier doit être jeune, n'avoir pas choisi de faire de la chanson mais y voir plutôt une espèce de vocation, il doit donner son spectacle sans "artifice", dans un cadre le plus dépouillé possible, avec le minimum de musiciens, idéalement sans autre accompagnateur que lui-même à la guitare ou au piano, [...] et, principalement, il doit avoir composé les paroles et la musique des chansons qu'il interprète, et y parler principalement à la première personne.<sup>28</sup>

Venne insiste entre autres sur l'orchestration du chansonnier, qui doit être réduite au minimum. De ce fait, il faut évidemment distinguer la chanson poétique en la définissant de manière thématique par rapport à ce qui l'oppose : « Le premier groupe [les chansonniers], à l'exemple de Félix Leclerc, s'affaire à nommer le pays dans des chansons poétiques où les voyages, les paysages et les forces de la nature – plus particulièrement la mer et la neige – occupent une place centrale et servent de support à une quête d'identité et de liberté, tant collectives qu'individuelles<sup>29</sup> », contrairement aux chanteurs yé-yé (issus de la même période, les années soixante) qui eux, « afin de divertir leur public adolescent, chantent, au moyen d'incontournables versions de succès américains, les préoccupations quotidiennes de ce public (l'école, le cinéma, la danse, les flirts, etc.)<sup>30</sup> ».

Prenons par exemple une chanson poétique, la chanson « Son cœur »<sup>31</sup>, de Raymond Lévesque. Elle parle d'amour, bien sûr, mais de l'amour qu'il faut préserver de la routine. La thématique est certes usée, mais elle correspond à ce que le public veut entendre. Au-delà de la thématique, la chanson des années soixante a d'abord une portée

---

<sup>28</sup> Stéphane Venne, « La chanson d'ici », *Parti Pris*, Montréal, janvier 1965, vol. 2, n° 5, p. 64.

<sup>29</sup> Robert Giroux en collaboration avec Constance Havard et Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 56.

<sup>30</sup> Robert Giroux en collaboration avec Constance Havard et Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, ouvr. cité, p. 56.

<sup>31</sup> Raymond Lévesque, « Son cœur », *Chansons et monologues*, Montréal, Sélect, 1962.

sociale. Elle devient le prolongement de la voix du peuple, dans sa dimension personnelle, mais surtout dans sa quête d'autonomie nationale en utilisant la tribune publique offerte par les boîtes (qui se multiplient) pour chanter ses valeurs, ses rêves et ses aspirations consolidant ainsi un discours sur le pays à faire. Dans cette perspective, la chanson devient annonciatrice du discours de Lesage amorçant la Révolution Tranquille. Il serait à propos d'analyser brièvement quelques exemples de chansons tirés du répertoire de certains Bozos afin de voir de quelle manière se présente cette chanson poétique et quelles en sont ses contraintes. Voici un extrait de la chanson de Raymond Lévesque, « Son cœur » :

Il faut faire attention à son cœur  
C'est un ami qui nous veut du bonheur  
Mais l'amitié n'est jamais prisonnière  
Pour la garder il faut être sincère

[...]

Mais toujours on transporte son cœur  
Comme les regrets poursuivent les voleurs  
On ne peut lui refaire le visage  
Comme les dames d'un certain âge<sup>32</sup> [...]

Ce poème à chanter, musicalement construit comme une valse, a une double contrainte : il utilise le lyrisme, ce qui conduit à l'insertion de figures de style et de rimes, dans ce cas-ci dite plate (aa-bb) en plus de respecter les règles musicales de la valse, comprenant trois temps par mesure au lieu de quatre et qui posent évidemment des contraintes au niveau du choix des mots qui devient guidé autant par le sens que par la construction syllabique, comme dans une chanson conventionnelle. Beaucoup de contraintes, donc, pour arriver à créer et ce, toujours en gardant un vocabulaire accessible au public. Ce

---

<sup>32</sup> Raymond Lévesque, « Son cœur », *Chansons et monologues*, ouvr. cité.

retour à une structure rigide peut sembler faire régresser la poésie, qui historiquement se bat pour fuir de ce carcan rigide, mais le lyrisme, ce « partage d'émotions et de rêves <sup>33</sup>», en est le responsable, car comme la thématique est universelle, voire même usée, tout réside dans la manière de dire. D'ailleurs, comme le dit Daigneault : « Les poèmes à chanter peuvent contenir des images d'une simplicité désarmante et des évidences grosses comme des montagnes, ils s'efforcent avant tout de dire en des mots simples et limpides ce que chaque homme nourrit au fond de son cœur. <sup>34</sup> » Comme le montre Clémence DesRochers, la chanson à texte peut tout aussi bien inclure une touche d'humour, un jeu de mots bien tourné qui ajoute, en plus de la légèreté, une contrainte supplémentaire au moment de l'écriture de la chanson :

Ton beau regard m'avait séduite  
Entre deux heures, deux heures et d'mie-tte  
Dans la salle d'audience  
Le juge venait de te donner  
Un an de prison à purger  
J'ai dit : je serai sa Clémence  
Moi aussi j'avais dû payer  
On m'a dit : va te rhabiller  
Selon les lois de la décence

Refrain : Tais-toi  
Quand tu parles, tu tues tout  
Quand tu te tais, là, tu nous noues  
Tais-toi  
C'est ton regard seul qui m'a eu  
C'est ton silence qui m'a plu  
Mais quand tu parles, tu m'as plus  
Tais-toi...<sup>35</sup>

Premier coup d'œil : la rime est là, le vers aussi, majoritairement de huit syllabes.

Malgré tout, le vocabulaire reste simple, voire même joualisé : « deux heures et d'mie-

---

<sup>33</sup> Yvon Daigneault, « La chanson poétique », art. cité, p. 208.

<sup>34</sup> Yvon Daigneault, « La chanson poétique », art. cité, p. 208.

<sup>35</sup> Clémence DesRochers, « Tais-toi », *Clémence DesRochers volume 1*, Montréal, Sélect, 1962.

tte » (v.2), le tout, afin de servir la rime. Aussi, le refrain est bâti autour d'allitérations : « Quand tu parles, tu tues tout » (v.11). Cela prouve l'importance du travail fait au niveau du style du texte. D'ailleurs, l'utilisation du verbe *plaire* au passé composé : « ... m'a plu » (v.15) suivi, dans le vers suivant, de l'utilisation du verbe *avoir* au présent et bonifiée d'une tournure négative homophonique formulée comme à l'oral : «. ... m'as plus » (v.16) marque aussi le travail fait un niveau du choix des mots qui servent autant le sujet de la chanson que sa construction poétique. Et la verve de DesRochers y est aussi : « je serai sa Clémence » (v.6). Dans ce cas-ci, peut se lire tant le nom propre (qui est aussi le prénom de l'auteure de la chanson) que le nom commun, applicable à la chanson dans son contexte, à savoir un procès, Clémence DesRochers construit presque toujours ses chansons de la même manière :

Je suis une pauvre danseuse  
 Spécialisée dans l'espagnol  
 Et pour mes danses langoureuses  
 Je me suis fait des robes qui collent  
 Je connais aussi les claquettes  
 Et quand je fais mon tour de chant  
 Je suis dans ma robe à paillettes  
 Muriel Millard... moins le devant !<sup>36</sup>

Bien que la chanson traite de solitude et de la fatalité dans la condition humaine, un sujet assez lourd exploité souvent par Clémence DesRochers, le ton reste léger :

La première fois que je vis Pierrot  
 C'était à un cours de tango  
 Il me saisit entre ses deux bras  
 Et me dit : Oh ! ma Paquita,  
 Ce sera ton nom à présent,  
 Nous aurons bien des engagements  
 Moi qui rêvais d'être Ulanova  
 J'suis fill' de club depuis c'temps-là!

---

<sup>36</sup> Clémence DesRochers, « La danseuse espagnole », *Clémence DesRochers volume 1*, ouvr. cité.

Ah! Pourquoi donc ! Ah ! Pourquoi donc que j'ai été  
Aux cours de danse d'Arthur Murray !

Combien triste est ma destinée  
Ma destinée la rose au bois  
Depuis deux mois il m'a quittée  
Un soir au chic *Casa-Loma*  
Pour une fille, une grand'rouge  
Qu'il a appelée Tamara  
On dit que c'est une Andalouse  
Native de Saint-Joseph d'Alma !<sup>37</sup>

De plus, elle arrive à intégrer un échantillon de chanson folklorique, « Ma destinée la rose au bois » (v.12), un héritage de la tradition folklorique véhiculée entre autres à l'Ordre de Bon Temps.

**Jean-Paul Filion : « Poésie, droit de parole et de chanson<sup>38</sup> »**

Bien au-delà des liens de circonstance, sociologiques, fruits du hasard des rencontres et d'une tendance intellectuelle incontestablement liée à l'époque, il y eut des artistes qui, grâce à leur art, s'interrogèrent sur la création de manière à tenter d'en comprendre les élans : « Pour moi, le bonheur qui fait du bien sera toujours celui que l'on se fait soi-même en agissant.<sup>39</sup> », lance Jean-Paul Filion dans son témoignage à Guy Robert. Filion est de ceux qui décidèrent de créer, « animé par la conviction qu'il [...] fallait produire plutôt que consommer, agir plutôt qu'être spectateur...<sup>40</sup> »

Né en 1927, Jean-Paul Filion se situe au cœur même de la génération des mouvements de loisirs pour la jeunesse. D'ailleurs, Filion a vécu cette période en étant

---

<sup>37</sup> Clémence DesRochers, « La danseuse espagnole », *Clémence DesRochers volume 1*, ouvr. cité.

<sup>38</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, Montréal, Deom, 1964, v.1, p. 193.

<sup>39</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, ouvr. cité, p. 195.

<sup>40</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, ouvr. cité, p. 196.

directement impliqué dans l'Ordre de Bon Temps. Par le fait même, il a fait partie de cet incroyable réseau d'affinités passant, on l'a vu, tant par la poésie que la chanson et le travail. Filion vient en quelque sorte lier les différentes parties de ce réseau car en plus de se rattacher à l'esthétique de l'Hexagone avec la publication de ses recueils de poésie, il s'intègre à la génération des premiers chansonniers en écrivant les paroles et musiques de ses chansons qui seront endisquées à la fin des années cinquante, tout en travaillant comme assistant décorateur à Radio-Canada. Il est donc présent dans toutes ces sphères et ses amis de l'OBT y sont d'ailleurs pour beaucoup. C'est aussi une tendance résultant de la philosophie des mouvements de loisirs que de s'allier pour réaliser des projets, dans le loisir pour l'éducation de la jeunesse certes mais aussi dans le travail au service de l'art : « Lorsque c'était possible, on [en parlant de l'Hexagone] encourageait les amis poètes. Ainsi, Jean-Paul Filion, un membre de l'OBT qui était chanteur-compositeur et assistant-décorateur à Radio-Canada, a publié *Du centre de l'eau* en 1955.<sup>41</sup> » C'est donc dire que l'accès à une publication a été grandement facilité grâce au réseau de l'OBT et de la SRC auquel il était déjà intégré.

L'Ordre de Bon Temps et son réseau ont certes été déterminants dans la diffusion de l'œuvre poétique de Filion en lui permettant de publier, mais ils lui ont aussi donné l'occasion de diffuser ses chansons : « C'est Gaston Miron et Roger Varin qui, les premiers, lui demandèrent de les chanter en public, aux joyeuses réunions de l'Ordre du

---

<sup>41</sup> Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de bon temps aux éditions de l'Hexagone*, ouvr. cité, p. 234.

[sic] Bon Temps. Par la suite, Varin l'aïda à se faire connaître : il croyait en lui; il en parla à toute la province.<sup>42</sup> »

Bien avant ces conditions sociologiques favorisant la diffusion de son œuvre tant poétique que chansonnière, il faut noter l'importance de la période dans laquelle s'inscrit sa création. En effet, les années cinquante, on l'a vu, ont été difficiles pour la chanson québécoise, et pour cause : la large part du marché occupée par les Américains et les Français, qui dominaient les palmarès, laissait peu de place aux créateurs d'ici. Dans la foulée de cette chanson étrangère, il était difficile de s'y retrouver et, par le fait même, de s'y complaire :

Ainsi, à l'âge de douze ans, alors que j'habitais St-André Avellan dans le comté de Papineau, j'ai commencé à faire des chansons et à écrire des poèmes. Des chansons, parce que celles qu'il m'était possible de consommer par le truchement de la radio ou du juke-box du restaurant du village ne me rendaient pas heureux; et des poèmes parce que ceux qu'il m'était donné de lire ne me rendaient pas heureux non plus.<sup>43</sup>

Créer par besoin, donc. Pour se satisfaire, pour combler un vide. D'ailleurs, cet espace disponible pour la création (tant chansonnière que poétique évidemment) possède une dimension non seulement personnelle mais sociale, à l'image du Québec des années soixante et soixante-dix.

Une réflexion s'impose donc avant de poursuivre. N'oublions pas que les membres de l'Hexagone amorcent un débat sur notre langue, sur notre littérature et de ce fait, sur la place de cette littérature au sein du champ de la littérature francophone, débat

---

<sup>42</sup> Roger Varin, « "La Folle" apporte la gloire à Filion, le fils du violoneux », *Le Journal des vedettes*, 4 mai 1958, p.20 cité dans Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de bon temps aux éditions de l'Hexagone*, ouvr. cité, p. 234.

<sup>43</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, ouvr. cité, p. 195.

généralisé parmi les intellectuels québécois : « Nous exigeons une littérature autonome, une littérature du Québec ? Nous aurons une littérature du Québec, différente de la France, de la Suède, de l'Angleterre, du Japon quand nous aurons une langue, instrument littéraire fondamental, différente de celle de la France, de la Suède, de l'Angleterre, du Japon<sup>44</sup> », écrit Guy Robert en 1964. Plus encore, Robert pose les fondements de l'un des problèmes auxquels font face les poètes québécois, la solitude : « Passer de l'écrivain à la littérature, ce serait passer de l'épanchement d'une expression individualiste, confuse, sentimentaliste, à une communication collective, cohérente, réfléchie.<sup>45</sup> » Même s'il n'est pas directement lié à l'Hexagone, Robert, qui pose cette réflexion, témoigne donc de l'esprit général de l'époque. D'ailleurs, Major abonde lui aussi en ce sens quand il affirme, en parlant de l'Hexagone, que « [l]a poésie doit cesser d'être une entreprise isolée : la littérature n'est pas qu'une réalité individuelle, elle s'affirme selon un ensemble de caractéristiques communes. De là naît la volonté d'une "poésie nationale" qui sera en même temps universelle; plus précisément, elle sera universelle parce que nationale.<sup>46</sup> » Il ajoute aussi que « Cette volonté accompagne le sens collectif de la littérature, de l'extériorité de la poésie.<sup>47</sup> » Dans l'esprit de l'Hexagone, il s'agit de permettre au poète de sortir de l'isolement : dans l'esprit du premier mouvement de chansonniers, il s'agit de permettre aux créateurs de chansons poétiques de braver cet isolement par la scène.

---

<sup>44</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, ouvr. cité, p. 18.

<sup>45</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, ouvr. cité, p. 23-24.

<sup>46</sup> Jean-Louis Major, « L'Hexagone : une aventure en poésie québécoise », *Poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », Tome 4, 1969, p. 180.

<sup>47</sup> Jean-Louis Major, « L'Hexagone : une aventure en poésie québécoise », art. cité, p. 180.

Cela dit, le réseau gravitant autour de l'OBT vient raffermir la structure de la publication québécoise avec la fondation de l'Hexagone, cela va de soi, mais il arrive aussi à encourager la création en permettant la diffusion de la chanson, et ce dès le départ à l'intérieur du réseau de l'OBT. Le raisonnement est simple: il s'agit d'encourager le talent local, de lui donner une tribune pour s'exprimer, afin d'arriver à générer par la suite un produit de qualité qui devient par le fait même exportable en dehors du noyau de base, c'est-à-dire en dehors du mouvement et de ses membres. Dans cet esprit, les boîtes à chansons sont arrivées au moment où cette chanson avait besoin d'un élan et d'une scène pour se légitimer.

### **Chansons à textes et poèmes chantés : exemples et analyses**

Afin d'illustrer cette réflexion, nous prendrons comme objet de comparaison un disque et un recueil de poésie de Filion commercialisés à la même période. Son premier trente-trois tours (il en a enregistré seulement deux en carrière) intitulé *Jean-Paul Filion et sa guitare*<sup>48</sup>, lancé en 1958, comprend quatorze titres<sup>49</sup>. De son côté, *Demain les herbes rouges*<sup>50</sup>, publié à l'Hexagone en 1962, est son deuxième recueil. Il comprend pour sa part treize poèmes<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Jean-Paul Filion, *Jean-Paul Filion et sa guitare*, Pathé, 1958.

<sup>49</sup> « Les pigeons », « La Pitro », « Roule bien ta petite main », « Ce grand amour », « Tu m'as souvent dit », « Le mort chantant », « La parenté », « C'est mon œil », « Su'l'chemin des habitants », « Ma mère me l'a toujours dit », « La R'nouche », « Ballotte mon bateau », « Où c'est qu'tas mis ta blonde » et « Les pissenlits ».

<sup>50</sup> Jean-Paul Filion, *Demain les herbes rouges*, Montréal, L'Hexagone, 1962, 31 p.

<sup>51</sup> « La grand-gigue », « Demain les herbes rouges », « Ce feu que j'invente », « Tu es belle », « L'arbre et moi », « La route de l'homme », « Transhumance », « Le pain et la neige », « Paris », « L'homme et son double », « L'Outaouais », « Terre de miel » et « Mon amour de feu de la haute plaine ».

Les deux ouvrages, bien que de genres différents, ont toutefois plusieurs points en commun. Du point de vue de la structure, le disque et le recueil comprennent à une chanson près le même nombre de titres. Par ailleurs, les deux ouvrages permettent de mettre l'accent sur le texte. Le disque met en valeur les textes de Filion par le dépouillement d'une orchestration qui serait superflue. La seule présence de la guitare, pour donner la mélodie, apparente évidemment la musique de Filion à celle des chansonniers. La simplicité de cette trame mélodique contribue aussi à mettre en valeur le texte. Même chose pour le recueil. Aucune marque typographique particulière, aucune illustration ne vient distraire de sa lecture.

### ***Jean-Paul Filion et sa guitare : authenticité et poésie***

La facture folklorique du disque est évidente. Il n'est donc pas question pour Filion d'aller plus loin que ce que font les premiers chansonniers. Il s'agit plutôt de s'inscrire dans cette même lignée, de favoriser la diffusion du genre en multipliant les manières de dire, les points de vue, cela dans le but de faire de la chanson d'ici quelque chose de dynamique, de l'ancrer à même notre culture. Rien de surprenant compte tenu du fait que Filion a fait partie de l'OBT et que l'un des objectifs de l'Ordre était de rendre accessible aux jeunes le folklore canadien-français en faisant sa promotion de manière conviviale. D'ailleurs, la postérité intègre spontanément Filion dans le réseau des Bozos : « Raymond Lévesque, Jean-Paul Filion et Tex Lecor, première manière, mettent en musique le régionalisme, pendant que la ville accède enfin à la poésie avec Hervé Brousseau, Jacques Blanchet, Jean-Pierre Ferland, Claude Léveillée...<sup>52</sup>»

---

<sup>52</sup> Maurice Lemire, dir., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, vol. 3 (1940-1959), 1982, p. XV.

Avec ce disque, Filion prolonge la réflexion des chansonniers en exploitant lui aussi des thèmes qui ont une valeur universelle. Il se sert en outre de la figure de la femme comme thème principal. Celle-ci est pratiquement omniprésente, et s'impose par son non-conformisme. Il n'est donc pas nécessaire d'idéaliser la femme pour apprécier ses talents : « Qu'all'était donc pas jolie / Qu'all'avait donc les cheveux longs / Mais qu'a savait donc ben chanter<sup>53</sup> ». En découle évidemment de l'amour : « La Pitro qu'on la comprenne / C'est l'soleil qui la promène / Ah moi je l'aime<sup>54</sup> ». De même qu'il présente la femme sous un autre jour, il la met en scène dans toute sa vulnérabilité : « Si les hommes ne t'ont pas connue / Si le printemps t'as oubliée / Si la terre dans son grand lit n'a pas eu de place pour te coucher [...] Mais là tout recommence / C'est ton pied droit qui mène le pas<sup>55</sup> » pour aussi la présenter comme essentielle à l'homme : « Où c'est qu't'as mis ta blonde / Qu'on la voit p'us parmi le monde / Où c'est qu't'as mis ta femme / Que t'es si seul mon homme<sup>56</sup> ». De ce fait, Filion met en scène les relations entre les hommes et les femmes, mais en présentant les différents points de vue des deux parties. D'un côté, la candeur de la femme : « Un sourire qui pousse dans un champ [...] Une fille habillée de lilas [...] Tu m'as souvent dit que c'était beau<sup>57</sup> » et de l'autre, le désir de l'homme : « Un amour que l'on touche du doigt / Un amour arrondi comme un fruit / Un amour qui noie la faim le froid / Dans un lit moelleux de Dame nature / Moi moi je te dis que c'est plus beau<sup>58</sup> ».

---

<sup>53</sup> Jean-Paul Filion, « La Pitro », *Jean-Paul Filion et sa guitare*, ouvr. cité, vers 1 à 3.

<sup>54</sup> Jean-Paul Filion, « La Pitro », *Jean-Paul Filion et sa guitare*, ouvr. cité, vers 42 à 44.

<sup>55</sup> Jean-Paul Filion, « Roule bien ta petite main », *Jean-Paul Filion et sa guitare*, ouvr. cité, vers 31 à 33 et 38, 39.

<sup>56</sup> Jean-Paul Filion, « Où c'est qu'tas mis ta blonde », *Jean-Paul Filion et sa guitare*, ouvr. cité, vers 1 à 4.

<sup>57</sup> Jean-Paul Filion, « Tu m'as souvent dit », *Jean-Paul Filion et sa guitare*, ouvr. cité, vers 1, 4 et 5.

<sup>58</sup> Jean-Paul Filion, « Tu m'as souvent dit », *Jean-Paul Filion et sa guitare*, ouvr. cité, vers 21 à 25.

Sans grande surprise, l'amour joue donc un rôle important à l'intérieur des chansons. Cet amour n'est par ailleurs jamais présenté comme un échec, il est toujours mis en valeur dans toute sa simplicité et son entièreté : « C'est comme un pied qui danse sans jamais se fatiguer / Comme un violon qui cingle la tête de tous les côtés / Et ça fait tous les diables à longueur de longs jours / Cet amour entre nous sans fard et sans atour.<sup>59</sup> » Cette série de comparaisons permet à Filion de rendre indissociable musique folklorique et amour. Il utilise donc le même modèle thématique que Gaston Miron. Pierre Nepveu, le montre d'ailleurs dans l'œuvre de Miron : « Écrire et vivre, écrire et aimer, ces termes ne peuvent être confondus d'emblée, ils sont en relation à la fois d'identité et de contradiction. Et Miron pousse encore plus loin l'exigence en suggérant que l'amour et la poésie sont liés à l'avenir de l'homme [...]»<sup>60</sup> ». De ce fait, ces thèmes deviennent indissociables de l'œuvre et agissent comme une trace d'espoir en l'avenir. Pour survivre, il faut de l'amour et de l'art. Nepveu l'illustre par cet extrait de « La marche à l'amour » : « Je voudrais t'aimer comme tu m'aimes / seule coulée d'être ainsi qu'il serait beau / [...] / mais voici la poésie, les camarades, la lutte / voici le système précis qui écrase les nôtres<sup>61</sup> ». Ici, les préoccupations sociales, tant artistiques que revendicatrices, deviennent des obstacles à l'amour. Sans aller aussi loin que Miron dans l'association amour/poésie, Filion présente le duo amour/chanson, par le biais de la parole, moyen de transmission de la chanson. Cet élément est tellement présent qu'on le retrouve aussi dans son recueil de poésie : « Je me harnache de mon amour / Et je coupe

---

<sup>59</sup> Jean-Paul Filion, « Ce grand amour », *Jean-Paul Filion et sa guitare*, ouvr. cité, vers 22 à 25.

<sup>60</sup> Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota Bene, « Visées critiques », 2002, p.196.

<sup>61</sup> Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, ouvr. cité, p.196.

les haubans vieillots de ma voix / Et je me largue anordi comme les haut-parleurs de l'air<sup>62</sup> ».

Toujours en chanson, le thème de l'amour engendre évidemment celui de la famille, résultat de l'union entre l'homme et la femme. Celui-ci est mis en scène en particulier dans la chanson « La parenté ». Dans ce cas-ci, la famille devient ni plus ni moins le centre névralgique de la vie quotidienne et celle-ci transforme toujours le quotidien en jour de fête : « La parenté est arrivée nous visiter / Tout comm' au jour de l'An Ha!<sup>63</sup> » Fillion donne donc l'ampleur d'une soirée festive de réveillon du Nouvel An aux veillées du samedi soir. Cette tradition issue du folklore québécois est actualisée tant par le traitement musical (qui la rapproche du *reel*<sup>64</sup>) que par la thématique, qui valorise ni plus ni moins les soirées du bon vieux temps en famille, soirées organisées dans les années 20 et 30 dans une optique de commercialisation du folklore comme, par exemple, les Veillées du bon vieux temps au Monument National animées par Ovila Légaré : « La parenté s'est trimoussée Ha! Pour danser / Tout comme au jour de l'An Ha!<sup>65</sup> » Il s'agit évidemment de se réapproprier cette tradition qui donne aux Québécois leur spécificité, thématique, soit dit en passant, chère à l'Hexagone par le vocabulaire utilisé : « bourré », « veillée », « cancons », créatures », « marmaille », « trimoussée »,

---

<sup>62</sup> Jean-Paul Fillion, « Mon amour aux yeux de feu de la haute plaine », *Demain les herbes rouges*, Montréal, l'Hexagone, 1962, p. 30.

<sup>63</sup> Jean-Paul Fillion, « La parenté », *Jean-Paul Fillion et sa guitare*, ouvr. cité, vers 1 et 2.

<sup>64</sup> Élément essentiel de la danse traditionnelle québécoise, le *reel* se définit comme étant « indifféremment une mélodie vive accompagnant une danse, un pas, une figure ou le nom générique d'une danse. » (Simone Voyer et Gynette Tremblay, *La danse traditionnelle québécoise et sa musique d'accompagnement*, les Éditions de l'IQRC, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 99). En outre, Voyer et Tremblay expliquent que les anciens *reels*, d'origines écossaises, « furent introduits au Québec sous le nom de *Scotch reels* » (p.99), et que les nouveaux *reels*, apparus au début du XIXe s en Angleterre seraient arrivés au Québec à la même période. Le *reel* s'intègre donc, toujours selon elles, au « répertoire de danses traditionnelles au Québec » (p.79), comprenant notamment les contredanses, les quadrilles, la danse carrée *callée* et la gigue.

<sup>65</sup> Jean-Paul Fillion, « La parenté », *Jean-Paul Fillion et sa guitare*, ouvr. cité, vers 29, 30.

« frémilles », « icitte », « sorteux »<sup>66</sup>. Il est donc clair que la récupération de cette tradition passe d'abord et avant tout par un désir d'appartenance qui s'exprime par la langue. Dans cette optique, il est essentiel d'aborder la querelle régionaliste et exotique, qui a largement influencé la position adoptée par Miron sur la langue car, encore une fois, on ne peut négliger ses traces dans l'œuvre de Filion.

On sait que les régionalistes, en partant de la langue d'ici, remplie d'archaïsmes, de néologismes, de tournures familières (plus tard baptisées joual), s'opposaient aux exotiques et à leur désir de l'ailleurs traduit évidemment par l'utilisation d'un français international inspiré du modèle français. Maurice Lemire, dans son article intitulé « Gaston Miron et la langue » tiré du collectif *Miron et la marche à l'amour*, résume clairement les fondements de ce débat. Chez les régionalistes, il s'agissait de « [r]apatrifier au Québec les codes qui régissent la littérature<sup>67</sup> » tandis que chez les exotiques, il fallait la « soumettre à l'instance parisienne<sup>68</sup> ». Partant de cela, il explique la réflexion de Miron, à mi-chemin entre ces deux conceptions. Celui-ci part de ce qu'il appelle la langue natale, c'est-à-dire « une langue qui exprimerait la particularité de la collectivité québécoise distincte de la France<sup>69</sup> » développée jadis par le « [n]ouvel Adam en ce Nouveau Monde [par] le Canadien face à une nature vierge [qui] nomme

---

<sup>66</sup> Jean-Paul Filion, « La parenté », *Jean-Paul Filion et sa guitare*, ouvr. cité, vers 11, 13, 17, 23, 29, 32, 38 et 42.

<sup>67</sup> Maurice Lemire, « Gaston Miron et la langue », dans Cécile Cloutier, Michel Lord et Ben-Zion Shek, *Miron ou la marche à l'amour : essais*, Montréal, l'Hexagone, 2002, p. 50.

<sup>68</sup> Maurice Lemire, « Gaston Miron et la langue », dans Cécile Cloutier, Michel Lord et Ben-Zion Shek., *Miron ou la marche à l'amour : essais*, ouvr. cité, p. 51.

<sup>69</sup> Maurice Lemire, « Gaston Miron et la langue », dans Cécile Cloutier, Michel Lord et Ben-Zion Shek, *Miron ou la marche à l'amour : essais*, ouvr. cité, p. 54.

toute créature de son génie.<sup>70</sup> » Mais Miron ne s'arrête pas à cela. Il « invite le poète à chercher son bien partout sans distinction de pays ou de nationalité.<sup>71</sup> » Par cette ouverture, « cette volonté d'ouvrir sur le monde, il rejoint les exotiques.<sup>72</sup> »

Filion s'inscrit clairement dans cette lignée, en suivant incontestablement les traces de Miron dans son écriture. Il le rejoint dans l'importance accordée au terreau national dans le traitement de la langue, on l'a vu. Cela marque rompt avec la littérature et le français « universel ». Comme on peut le remarquer, cette position adoptée plus largement par l'Hexagone ne s'arrête pas à la poésie. La chanson telle que Filion la conçoit marque elle aussi une rupture. Jacques Blanchet, avec sa chanson « Le ciel se marie avec la mer », est d'ailleurs un bon exemple de chanson inspirée du modèle français écrite à la même période : « Les pieds dans les sables des dunes, je les ai vus qui s'embrassaient / À l'ombre des joncs, des lagunes et puis la mer qui lui disait / N'oublie pas mon cœur, ni la fleur, ni le jonc / N'oublie pas surtout que demain nous nous marierons<sup>73</sup> ». Notons d'entrée de jeu l'utilisation d'un vocabulaire recherché, mais ne décrivant en rien notre réalité québécoise : « dunes<sup>74</sup> », « lagunes<sup>75</sup> », « mer<sup>76</sup> ». À cet égard, Filion marque davantage les bases de la chanson québécoise à proprement parler car, en plus de composer les paroles et les musiques de ses chansons, il crée une rupture avec le modèle français (qui demeure l'inspiration par excellence de l'époque) pour

---

<sup>70</sup> Maurice Lemire, « Gaston Miron et la langue », dans Cécile Cloutier, Michel Lord et Ben-Zion Shek, *Miron ou la marche à l'amour : essais*, ouvr. cité, p. 55.

<sup>71</sup> Maurice Lemire, « Gaston Miron et la langue », dans Cécile Cloutier, Michel Lord et Ben-Zion Shek, *Miron ou la marche à l'amour : essais*, ouvr. cité, p. 55.

<sup>72</sup> Maurice Lemire, « Gaston Miron et la langue », dans Cécile Cloutier, Michel Lord et Ben-Zion Shek, *Miron ou la marche à l'amour : essais*, ouvr. cité p. 56.

<sup>73</sup> Jacques Blanchet, « Le ciel se marie avec la mer », *Tête heureuse*, 1962, Columbia, v. 5 à 8.

<sup>74</sup> Jacques Blanchet, « Le ciel se marie avec la mer », *Tête heureuse*, ouvr. cité, v. 5.

<sup>75</sup> Jacques Blanchet, « Le ciel se marie avec la mer », *Tête heureuse*, ouvr. cité, v. 6.

<sup>76</sup> Jacques Blanchet, « Le ciel se marie avec la mer », *Tête heureuse*, ouvr. cité, v. 6.

s'inscrire dans la lignée mironienne, donc hexagonale d'une conception de la langue axée sur les particularités linguistiques québécoises. Dès lors, Filion utilise la langue pour rimer : « La parenté a' s'est bourrée de lard salé [...] La parenté a' va rester pour la veillée<sup>77</sup> » comme il utilise la prononciation typiquement québécoise « Ah c'est la fête à mon grand-pér' / Ah c'est la pipe à ma grand-mér'<sup>78</sup> » pour rendre compte de notre réalité. Le caractère oral de la chanson est donc rendu avec plus de justesse encore.

***Demain les herbes rouges : « symbole de l'énergie revendicatrice<sup>79</sup> »***

D'un point de vue poétique, Filion s'associe, dès la publication de son premier recueil de poésie, à la génération de l'Hexagone et surtout, même s'il est en marge du groupe fondateur, il contribue à forger l'orientation de la maison :

De 1954 à 1957, les réunions ont lieu à intervalles à peu près réguliers. L'aventure de l'Hexagone se vit d'abord à travers la publication de certains recueils où s'affirment des intuitions qui ne prendront que plus tard et qu'en partie un caractère idéologique. À l'époque, les recueils de Fernand Ouellette, *Ces anges de sang*, et de Jean-Paul Filion, *Du centre de l'eau*, marquent des moments à cet égard : le premier, par son caractère moderniste; le second, par les préoccupations sociales que manifestent certains poèmes<sup>80</sup>.

Hors de tout doute, donc, sa poétique s'inscrit initialement dans la lignée hexagonale. Regardons brièvement ce premier recueil. D'entrée de jeu, le titre évoque une poésie des commencements. La préposition « du » marque un point de départ, comme si tout commençait à partir du centre, et l'eau, abordée fréquemment dans le recueil et associée symboliquement à la naissance, à l'accouchement, marque aussi un

---

<sup>77</sup> Jean-Paul Filion, « La parenté », *Jean-Paul Filion et sa guitare*, ouvr. cité, vers 11 et 13.

<sup>78</sup> Jean-Paul Filion, « La parenté », *Jean-Paul Filion et sa guitare*, ouvr. cité, vers 15 et 16.

<sup>79</sup> Roger Chamberland, « Demain les herbes rouges », dans Maurice Lemire, dir., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, vol. 4 (1960-1969), 1984, p. 251.

<sup>80</sup> Jean-Louis Major, « L'Hexagone : une aventure en poésie québécoise » art. cité, p. 179.

point de départ. D'ailleurs, le dernier poème du recueil est très significatif de ce thème car il annonce l'émergence du poète hors de l'eau, sa renaissance et ce, grâce à l'amour : « Il a fallu ta seule présence pour replier la mer / ta seule image pour enchaîner ma chair / [...] / et je suis sorti au grand air / portant ma tête à la surface de l'eau / pour la première fois<sup>81</sup> ». La grande place laissée à la femme, et par le fait même à l'amour, laisse pressentir son 45 tours analysé plus haut. Il faut donc considérer que les poésies chantées et écrites de Filion sont liées entre elles. En outre, ce premier recueil présente l'engagement social en partant des origines, ce qui annonce le second recueil perçu celui-là comme plus revendicateur. Filion, après s'être amarré aux origines bifurquera vers l'engagement national qui se traduit par l'utilisation d'une « langue natale » (pour reprendre Miron) et par la réappropriation d'un passé nourri de tradition et de folklore. Comme l'écrit Roger Chamberland, ce premier recueil « tente de circonscrire le tissu urbain dans lequel l'homme rural est transplanté sans transition. Son discours poétique dresse un bilan [...]»<sup>82</sup> » pour devenir, avec *Demain les herbes rouges*, un discours « empreint d'une révolte qui gronde et qui a pour objet le repli sur soi et la nostalgie d'un passé que l'on ne veut pas assumer mais que l'on tente plutôt de réactualiser par conservatisme atavique.<sup>83</sup> » Cet engagement national sous-entend en quelque sorte les luttes des années soixante-dix. Dans le cas de son premier recueil, il pose les bases de ce que sont les Québécois d'abord en représentant l'aliénation du travail quotidien exercé dans de piètres conditions : « Vapeurs de journées amoindries par un écran de ciment / écran de ciment noir et solide / entre deux mondes / [...] / écran de fumier / écran de

<sup>81</sup> Jean-Paul Filion, « Pour la première fois », *Du centre de l'eau*, Montréal, l'Hexagone, « Les Matinaux », 1955, p. 20, vers 6, 7, 16 à 18.

<sup>82</sup> Roger Chamberland, « Du centre de l'eau », dans Maurice Lemire, dir., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, ouvr. cité, p. 296.

<sup>83</sup> Roger Chamberland, « Demain les herbes rouges », dans Maurice Lemire, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, ouvr. cité, p. 250.

crasse où l'homme s'enlise et s'épuise / avant d'avoir le dernier mot[...]»<sup>84</sup> ; puis par l'aliénation sociale dans laquelle vivent aussi les Québécois, mais avec un espoir en l'avenir<sup>85</sup> : « Nous étions l'homme de paille de l'illusion et des fausses manivelles / [...] / notre démarche léthargique crissait les sables de l'inutilité / pendant que nos souliers se gommaient de routine et de pluie / [...] / nous étions l'homme muselé / [...] / le détenu de la brousse civilisée / un jour que l'on a brisé l'œuf puant de l'amertume / ce fut le commencement du règne de la main ouverte<sup>86</sup> ». Ces constats au sujet de l'état du peuple arrivent au moment où l'Hexagone se détache de l'OBT (qui a cessé ses activités) et met en place les bases de son orientation intellectuelle. Filion épousera cette nouvelle perspective, celle de nationaliser la poésie et de lui donner une tradition. Ces deux conceptions forment les deux objectifs éminents des fondateurs et, en ce sens, Filion, en faisant sien le folklore québécois, en partie avec sa poésie, grandement avec ses chansons, se retrouve donc directement lié au destin de l'Hexagone.

Si le premier recueil de Filion s'élaborait essentiellement autour de l'urbanité et du quotidien aliénant qui en découle, le second, quant à lui, laisse de côté le repli sur soi pour se consacrer à la consolidation d'un pays qui tend à élargir ses horizons, qui est aussi plus porté sur l'avenir que sur la nostalgie. En ce sens, le poème d'envoi de ce deuxième recueil est emblématique parce qu'il marque, de manière héroïque, la conquête du territoire. Ce poème, intitulé « La grand-gigue », illustre efficacement que la musicalité est au cœur même du vers, comme un point de repère. Il devient donc impossible, dans ce cas-ci, de dissocier les deux discours (poétique et musical) car ils

---

<sup>84</sup> Jean-Paul Filion, « Le travail et la mer », *Du centre de l'eau*, ouvr. cité, vers 1, 2, 8, 9 et 10.

<sup>85</sup> Cet espoir sera d'ailleurs plus marqué dans *Demain les herbes rouges*.

<sup>86</sup> Jean-Paul Filion, « Les vies voisines », *Du centre de l'eau*, ouvr. cité, vers 1, 3, 7, 9 à 11.

s'influencent mutuellement : « Gigue le feu / Oh! Gigue donc, gigue donc / c'est moi qui tiens le violon / "Swing", roule, tourne et tourbillonne / Tape du pied sur les provinces / Tes bras ballants tisonnant l'eau<sup>87</sup> ». D'ailleurs la danse (qu'on associe évidemment à la musique tant ces deux éléments sont indissociables) devient ici l'élément principal du poème et c'est cette danse qui sert de fil conducteur. De plus, Filion ne se limite pas à une région du Québec pour danser, il élargit son propos aux provinces : « Tape du pied sur les provinces » et va même jusqu'à ouvrir les frontières : « Oh! Gigue tant, gigue tant / Que l'on entende d'Argentine / Le tumulte de ta folie<sup>88</sup> », et même au-delà : « O gigue de feu sur le parquet du continent<sup>89</sup> ». Spontanément, on pense aux vers de Miron : « Tu es mon amour ma ceinture fléchée d'univers / Ma danse carrée des quatre coins d'horizon<sup>90</sup> » qui élargissent évidemment le folklore mais aussi l'amour à une dimension universelle. L'utilisation du folklore rappelle aussi le modèle thématique utilisé dans la chanson « Ce grand amour<sup>91</sup> ». À l'instar de Miron qui présente femme et poésie comme deux thèmes insécables, Filion met en relation un thème (l'amour) qu'il vient agencer à la musique. Dans le cas de ce poème, le folklore emprunte le visage de la danse (au lieu de celui de la musique, qu'il sous-entend) qui vient s'unir à nos origines par le biais de la poésie.

En second lieu, le poète arrive à rattacher sa poésie aux origines de sorte qu'elle puisse vivre grâce à ses racines. Dès le premier vers de ce même poème d'ouverture, il fait référence à la tradition : « Le feu dans les rideaux de jute / Le feu dans les "châssis-

<sup>87</sup> Jean-Paul Filion, « La grand-gigue », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, p. 7.

<sup>88</sup> Jean-Paul Filion, « La grand-gigue », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, vers 65 à 67.

<sup>89</sup> Jean-Paul Filion, « La grand-gigue », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, vers 42.

<sup>90</sup> Gaston Miron, « La marche à l'amour », *L'Homme rapaillé : poèmes*, Montréal, Typo, 1998, vers 66 et 67.

<sup>91</sup> Jean-Paul Filion, « Ce grand amour », *Jean-Paul Filion et sa guitare*, ouvr. cité.

doubles” / Le feu dans les murs de “maisons canadiennes”<sup>92</sup> ». On remarque aussitôt que cette « grand-gigue », c’est celle du feu qui célèbre la tradition, certes, mais aussi qui la dépasse en l’associant à un besoin de libération : « Feu-délire / Feu qui délivre / Feu qui fauche la mort “flaube” l’ennui de son fouet / [...] / Feu fou roulant sous les poulies de l’aube / [...] / Raflant les mottes de nos jours glaiseux<sup>93</sup> ». On se retrouve donc plongé dans une poésie à dimension sociale, qui est optimiste devant l’avenir et surtout qui se trouve à être dans le prolongement de son recueil précédent.

La poésie de Filion aborde aussi le thème du pays (notamment dans les poèmes « La grand-gigue », « L’Outaouais », « Paris<sup>94</sup> » et « Terre de miel »), il en parle évidemment comme pour marquer son territoire en se l’accaparant, ce qui est rendu par l’anaphore suivante : « Nos cabanes de soufre et de dynamite / Nos prisons crépies de voix volcaniques / [...] / Nos tombeaux de bois sec / Nos cellules pyrotechniques / Nos essences en réservoir / Nos chansons en muselière / Nos cris appareillés sous les harnais / Milliers de flambeaux arrimés dans les soutes de la Saint-Jean nouvelle.<sup>95</sup> »

Notons au passage que la chanson est « en muselière », donc bâillonnée, ce qui constitue

<sup>92</sup> Jean-Paul Filion, « La grand-gigue », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, vers 1 à 3.

<sup>93</sup> Jean-Paul Filion, « La grand-gigue », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, vers 26 à 28, 29, 32.

On peut clairement voir une influence de Roland Giguère dans l’utilisation que fait Filion du feu. En effet, le poème « Feu fou » tiré de son recueil *L’âge de la parole* (Roland Giguère, *L’âge de la parole*, Montréal, l’Hexagone, 1991, 169 p.) recueil phare pour la génération de l’Hexagone, trouve un écho de son titre de manière intégrale dans le poème de Filion : « Feu fou roulant sur les poulies de l’aube ». Par contre, l’on peut voir que Filion, avec sa conception d’un feu salvateur, libérateur, d’un feu qui célèbre, s’oppose à ce qu’en fait Giguère : « Feu idiot/Tu brûlais tout sans voir et sans savoir/nos pires erreurs et nos lettres d’espoir » [...] « Feu fou/tu te jouais de nous » (vers 21 à 23 / 28 et 29). Il s’agit donc chez Giguère d’un feu dévastateur, traître même. Seule note d’espoir, la fin d’un poème de Giguère qui laisse entrevoir une renaissance et une place pour la vie : « Mais dans ton ombre déjà nous préparions ta cendre » (vers 30).

<sup>94</sup> Nous avons choisi d’ajouter Paris car, bien que ce ne soit pas un thème du pays à proprement parler, il l’utilise pour marquer ses origines : « Je plonge come les autres mes racines/Au cœur de l’acide d’une cité vultueuse/Comme tout le monde je malaxe mon sang bardé de terre étrangère (vers 1 à 3) ce qui marque un départ en soi. Dans cette optique, il s’agit de renforcer le thème du pays d’une manière exotique, en passant par l’ailleurs mais un ailleurs témoin de notre passé et constitué de notre sang.

<sup>95</sup> Jean-Paul Filion, « La grand-gigue », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, vers 18-19, 21 à 26.

dans notre perspective une référence à « l'état » de la chanson en 1962, celle-ci n'étant pas encore assez politique et encore trop empesée pour plusieurs dans son contenu, donc difficilement « exportable<sup>96</sup> ». Par le fait même, il le célèbre, ce pays, ainsi que ses habitants : « Ma terre de miel / marmite de rosée / Ma terre de “petites terres défrichées” / De vie dure de colon à bêcher les pentes graveleuses de “coulées” [...] Ma terre à “drave” / À cascades giguant aux trouées des savanes [...] Ma terre à peur des hivers [...] Ma terre de petit peuple en hivernage / Ma terre de femmes penchées sur les feux de bûches / Ma terre d'hommes en couvaïson<sup>97</sup> ». Encore ici, la conquête du territoire devient concrète par le recours au même procédé stylistique, l'anaphore, insistant ainsi sur la possession, le sentiment d'appartenance. Celui-ci s'élabore à partir du territoire québécois, qui commence sans surprise avec le territoire de l'enfance : « Il fait un temps d'ancien temps / Qu'on me pardonne ce bref ciné de mon enfance<sup>98</sup> », puis s'ouvre sur le Québec et son paysage encore sauvage, à l'état brut, lié à la tradition, à la drave et aussi qui rappelle des thèmes traditionnels. Notons ici la grande influence de la poésie mironnienne à travers le style d'écriture, comme par exemple cet extrait de « La marche à l'amour » déjà cité plus haut mais tellement significatif : « Tu es mon amour / ma clameur mon brament / tu es mon amour ma ceinture fléchée d'univers / ma danse carrée des quatre coins d'horizon/le rouet de écheveaux de mon espoir / tu es ma réconciliation batailleuse / mon murmure des jours à mes cils d'abeille / mon eau bleue de fenêtre [...] » Plusieurs références à la chanson viennent meubler ce recueil, lui

---

<sup>96</sup> Nous entendons ici sortir la chanson de son lieu de création tant par des médiums tels la télé, la radio et l'industrie du disque.

<sup>97</sup> Jean-Paul Filion, « Terre de miel », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, p. 27-28 vers 27 à 29, 34-35, 43, 53 à 55.

<sup>98</sup> Jean-Paul Filion, « Terre de miel », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, vers 18 et 19.

donnant d'emblée un caractère plus oral. Ainsi, le vers « Demain les herbes rouges <sup>99</sup> », dans le poème du même nom se répète après chaque strophe. Cette répétition revient comme un refrain. Afin d'en accentuer l'effet, Filion, de manière typographique, l'isole au centre de la ligne. Cet isolement le sépare évidemment des strophes, lui accordant un caractère plus proche du refrain que de la simple répétition. La référence à « nos chansons en muselière <sup>100</sup> », on l'a vu, montre l'engagement littéraire de Filion, engagement basé sur une contestation de la condition des créateurs de l'époque et sur le désir de faire changer les choses en prenant activement part à l'expression chansonnière et poétique. La parole, trace la plus évidente de l'oralité, se retrouve fréquemment à l'intérieur des poèmes de Filion. Cette parole, on l'a vu, est exprimée le plus souvent par le cri et apparaît dans plusieurs poèmes : « Et ne crions pas : Au secours [...] Nos cris appareillés sous les harnais [...] Hurlé ta fougue houleuse et superbe par-delà tes murailles de glace <sup>101</sup> », « Un cri nouveau vente aux quatre coins de l'Homme <sup>102</sup> » et « Atlantique de cris de requins <sup>103</sup> ». Parfois aussi, elle prend simplement la forme de la voix : « La voix de ma mémoire surplombe le fracas du jour <sup>104</sup> » et encore « L'hôte de ta voix moutonneuse <sup>105</sup> ». En débouchant sur le cri, cette parole marque donc une forme d'impatience ou même d'impuissance de la part du locuteur.

---

<sup>99</sup> Jean-Paul Filion, « Demain les herbes rouges », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, page 9, vers répété lignes 5, 10, 15 et 20.

<sup>100</sup> Jean-Paul Filion, « La grand-gigue », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, vers 24.

<sup>101</sup> Jean-Paul Filion, « La grand-gigue », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, vers 9, 24 et 50.

<sup>102</sup> Jean-Paul Filion, « Ce feu que j'invente », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, vers 8.

<sup>103</sup> Jean-Paul Filion, « Mon amour aux yeux de feu de la haute plaine », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, vers 31.

<sup>104</sup> Jean-Paul Filion, « Transhumance », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, vers 18.

<sup>105</sup> Jean-Paul Filion, « Le pain de la neige », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, vers 23.

Bref, l'œuvre poétique de Filion oscille constamment entre deux pôles principaux: la femme et le pays. À ce sujet, Roger Chamberland est clair : « Par cette problématique, la poésie de Filion rejoint celle qui caractérise le “mouvement de l'Hexagone”, dont les textes les plus significatifs paraissent pendant cette période.<sup>106</sup> » Avec du recul, son œuvre chansonnière, analysée plus haut et qui dénote la même problématique, s'inscrit elle aussi dans la lignée hexagonale. C'est donc dire que les points en commun énoncés au départ ne s'arrêtent pas à la forme. Ils se poursuivent dans le contenu indépendamment du genre choisi par l'auteur. Évidemment, la poésie tant chantée qu'écrite de Filion ne se veut pas être engagée comme elle le sera davantage avec Miron ou avec les poètes qui suivront au courant des années soixante et, de manière plus marquée, au courant des années soixante-dix. Dès lors, on peut comprendre que la poésie de Filion, publiée au début des travaux éditoriaux de l'Hexagone, pose le constat qu'il existe un poids associé à la tradition dans laquelle est emmuré le Québec, et qu'il faut, en passant par la langue entre autres, tendre à s'en détacher. Il chevauche donc la tradition et le mouvement enclenché par l'Hexagone.

D'un point de vue chansonnier, on l'a vu, Filion n'essaie pas d'aller plus loin que les Bozos quant au thème de l'engagement dans les textes. D'ailleurs, pour reprendre les analyses précédentes, les thèmes de la ville et de la solitude sont entre autres exploités dans les chansons de cette époque. Au moment où l'on crée la première boîte et où le premier mouvement de chansonniers se forme, il s'agit, à la lumière de ce que nous avons vu jusqu'à présent, de donner une voix à la chanson. Avec le recul, on serait tenté

---

<sup>106</sup> Roger Chamberland, « Demain les herbes rouges », dans Maurice Lemire, dir., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, ouvr. cité, p. 251.

d'y voir une première forme d'engagement. Selon nous, celle-ci ne se trouve pas à l'avant-plan dans le discours des premiers chansonniers, si l'on s'appuie sur les exemples précédents de Raymond Lévesque et de Clémence DesRochers. Il serait question de voir, à travers ce regroupement dont Filion fait indirectement partie, l'émulsion créatrice débouchant sur la multiplication de pièces permettant ainsi de produire des spectacles dans des boîtes. C'est donc à travers cette énergie créatrice qu'il nous est possible de sentir l'expression d'un discours poétique à même la chanson.

On peut maintenant affirmer que Filion s'inscrit dans la lignée de la première génération de chansonniers et ce, même si, rappelons-le, il ne fait pas partie du groupe fondateur les Bozos. En 1958, Filion rafle le Grand prix de la Chanson Canadienne avec sa chanson « La Folle » interprétée par Lise Roy, l'année suivant la consécration de Jacques Blanchet (membre fondateur des Bozos) avec sa chanson « Le ciel se marie avec la mer ». Il faut aussi absolument garder en tête que les Bozos donnèrent le ton à toute une génération de chansonniers qui évoluèrent dans des boîtes entre 1959 et 1968.

### **Entre poète et chansonnier**

En supposant que Filion participe de ces deux mouvements, une question fait surface : comment peut-il assumer de manière conséquente, dans son œuvre, l'esthétique tant chansonnière que poétique, quand on prend pour acquis que poésie et chanson relèvent tous deux d'univers différents, celui de la chanson relevant d'une tradition orale populaire et celui de la poésie étant consacré depuis longtemps comme le genre littéraire le plus noble ? Question complexe méritant une réponse en deux temps, fournie par Filion. Premièrement, il faut selon lui cesser de banaliser le genre : « On a souvent

prétendu que la chanson était un art mineur. Foutaise. La chanson ne peut tenir de l'art mineur que si elle est mauvaise. Une bonne chanson vaut mieux qu'un mauvais poème.<sup>107</sup> » Deuxièmement, Filion invite à accepter la mutation de l'art (toutes formes confondues) au contact d'un autre médium, de la technologie ou de tout autre phénomène extérieur, qui, en bouleversant la vie de tous les jours, vient affecter sans contredit la création, peu importe sa nature : « Soyons honnête avec nous-mêmes : de notre temps, la lecture d'une plaquette sous la lampe ne se fait plus. Les gens ont cessé de lire de la poésie, aujourd'hui ils écoutent de la poésie. Même dans notre petit monde d'initiés, nous ne nous lisons plus guère entre nous. La poésie a changé de véhicule, et qu'y pouvons-nous ? De la petite plaquette, elle est passée directement au disque et au récital. Hier, poésie écrite, aujourd'hui, poésie orale. C'est la règle du siècle.<sup>108</sup> » En travaillant la chanson et la poésie presque simultanément, il arrive à présenter sa création comme un tout homogène, sans contradiction de style : « [...] pour moi, un poème fut toujours un objet que l'on pouvait mettre en musique et chanter, et j'ai constamment demandé à une chanson qu'elle ait suffisamment de valeur intérieure pour qu'on puisse la lire comme un poème.<sup>109</sup> » De telle sorte que l'univers de Filion nous force à constamment voyager entre poésie et chanson, il s'agit seulement d'adapter la forme à l'objet mais le propos reste définitivement le même. Par exemple, on peut lire, dans un poème tiré du recueil *Demain les herbes rouges* : « Je t'emmène au bout de la mer / Mon amour aux cheveux de houle et de marée / Je t'emmène au bout des eaux / Au bout du

---

<sup>107</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, ouvr. cité, p. 199.

<sup>108</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, ouvr. cité, p. 199.

<sup>109</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, ouvr. cité, p. 196.

vent et du couchant...<sup>110</sup> ». Cette ode à l'amour infini trouve un écho dans la chanson « Ce grand amour » : « Quel mot peut dire le vent qui fait la noce avec un arbre / Quel mot peut dire la vague qui gigue sur la mer / [...] / Cet amour entre nous venu on n'sait comment / Ce grand amour qui fait la pluie et le beau temps...<sup>111</sup> » Difficile, selon nous, de faire la part des choses : poésie ? Chanson ? Le propos reste le même dans toute son universalité, et aussi dans son style : « L'axe poème-chanson [m'a] toujours semblé inexistant [...]<sup>112</sup> » de dire Filion dans ce même témoignage. Encore plus, il s'agirait d'un faux débat que de vouloir séparer les genres, comme le veut l'optique, avouons-le, typiquement hexagonale :

Que l'on chante ou que l'on dise, peu importe, pourvu que la poésie se fasse entendre et qu'elle défende enfin son droit de parole. C'est sur moi, c'est sur nous tous que pèse la tâche de rendre communicable, de diffuser pour l'achever, un chant qui se perdra fatalement s'il n'est laissé qu'à l'état de "chose imprimée". C'est par l'expression orale que nous nous affirmerons, ou bien la poésie ne sera plus.<sup>113</sup>

L'essentiel demeure : dire encore et toujours. Car que l'on écrive de la poésie destinée à être lue ou de la chanson destinée à être entendue, un fait demeure : il faut supposer la présence d'un autre. Qu'il soit spectateur ou lecteur, l'autre s'impose en tant que « récepteur ». Il faut alors supposer une prise de conscience de la part du parolier : « ... écrire, c'est agir, c'est agir gravement, sur l'esprit, sur le sien et sur celui des autres. Écrire, c'est profondément s'engager, se compromettre, devant l'autre.<sup>114</sup> » Et c'est seulement en sortant le poète de l'isolement qu'il pourra arriver à assumer ce rôle de

---

<sup>110</sup> Jean-Paul Filion, « Mon amour aux yeux de feu de haute plaine », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité, p. 29.

<sup>111</sup> Jean-Paul Filion, « Ce grand amour », *Jean-Paul Filion et sa guitare*, ouvr. cité.

<sup>112</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, ouvr. cité, p. 196.

<sup>113</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, ouvr. cité, p. 200.

<sup>114</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, ouvr. cité, p. 25.

bienfaiteur auprès de l'auditeur qui devient conscient d'être à la fois source d'inspiration et récepteur. L'écriture de chansons devient donc un geste collectif :

Ma sensibilité est marquée par le mal de vivre; mes thèmes sont l'amour, la vie, la mort, comme tout le monde; mes cibles sont la société, la famille, la religion, l'injustice, et parfois, moi-même. [...] Le souffle de l'autre et le mien ne doivent faire qu'un. [...] N'ayant aucun talent pour le trémoussement musculaire et toute cette chanson fadasse à l'américaine dépourvue de pensée, je ferai encore des poèmes et des chansons où je tâcherai d'être de plus en plus vrai, de plus en plus juste.<sup>115</sup>

Voilà l'engagement de l'artiste. Voilà la place qu'il prendra d'un point de vue social dans le Québec des années soixante-dix. Témoignage certain d'un état annoncé.

### **Dédicaces et échantillonnage : le paratexte pour consolider le réseau**

Au-delà des considérations sociales et textuelles énoncées, il existe aussi des traces concrètes qui transcendent les affinités énoncées plus haut et arrivent à clairement montrer le caractère collectif de cette écriture. Effectivement, Filion, dans le premier poème de son recueil *Demain les herbes rouges*, « La grand-gigue », se permet une dédicace à celui qui semble lui avoir donné l'élan sous-tendant sa création tant chansonnière que poétique : Gaston Miron. Par surcroît, on l'a vu, il va jusqu'à travailler son style de manière à y faire ressortir l'écriture mironnienne. Voilà le clin d'œil d'un artiste à un autre ! Loin d'être en reste, Filion, de son côté, a la chance de voir la plume de Miron commenter la quatrième de couverture de son recueil publié en 1973 : *Chansons poèmes et la Grondeuse*. Cette quatrième de couverture, en plus de consacrer l'auteur, vient en quelque sorte unir d'un trait d'union sa poésie tant chansonnière qu'écrite en intégrant, dans un même ouvrage, les deux « genres ». De plus, Miron met à

---

<sup>115</sup> Guy Robert, *Littérature du Québec*, ouvr. cité, p. 200-201.

profit son statut d'écrivain légitimé afin de valoriser la place de Filion à l'intérieur du champ de la chanson et de la littérature québécoise : « La publication d'un choix de textes [...] revêt un caractère d'événement. C'est l'occasion d'une re-découverte et d'une reconnaissance. [...] Dans les années 55-65, l'apport de Filion est capital. Entre Félix Leclerc et Raymond Lévesque et les chansonniers d'aujourd'hui, il est de ceux, avec les bozos, qui donnent à la chanson, ici, une identité.<sup>116</sup> »

Aussi, toujours à l'intérieur de son recueil *Demain les herbes rouges*, Filion dédicace son autre poème au pays « Terre de miel » à Jean-Robert Rémillard. Voilà un poème engagé où Filion montre clairement son attachement au Québec, à sa « terre de miel » : « Je la porte jusqu'au cœur de ma moelle / Je suis modelé d'une pâte pour ne plus m'en défaire / Je l'affiche comme une cicatrice [...]»<sup>117</sup> Le choix de Jean-Robert Rémillard n'est pas innocent car il vient appuyer la part d'engagement social que s'approprie Filion à l'intérieur de ses textes. Rémillard est reconnu pour son militantisme syndical dans un premier temps, puis pour sa participation au mouvement séparatiste québécois des années 60 et 70. Rémillard a aussi participé à la vie littéraire de l'époque. Il a écrit entre autres onze téléthéâtres et un téléroman pour le compte de Radio-Canada entre 1958 et 1963. Claude Léveillée, membre fondateur des Bozos a d'ailleurs joué dans la dramatique *Par delà les âges* en 1962 et dans le téléroman policier *Absolvo te* aussi en 1962. Il s'intègre donc grâce à la SRC au réseau Hexagone/Bozo. Le choix de la dédicace vient, à notre avis, garantir le propos en lui donnant une autre voix que celle de l'auteur. Partager l'engagement avec des semblables

---

<sup>116</sup> Jean-Paul Filion, *Chansons, poèmes et La Grondeuse*, Montréal, Leméac/l'Hexagone, 1973, quatrième de couverture.

<sup>117</sup> Jean-Paul Filion, « Terre de miel », *Demain les herbes rouges*, ouvr. cité.

vient élargir le message, l'universaliser, dans la mesure où il étend la quête individuelle à un projet collectif. Il est clair que cela pose les bases de toute l'ampleur que prendra l'engagement collectif du nationaliste des années soixante-dix.

Enfin, et pour boucler la boucle sur notre problématique, disons quelques mots pour montrer jusqu'à quel point ces affinités peuvent transpirer d'un groupe à un autre. Clémence DesRochers, membre fondatrice des Bozos, intègre, à l'intérieur de son monologue « La soirée bien de chez nous<sup>118</sup> » (dans lequel elle alterne entre monologue et chanson), la musique de la chanson « La parenté » de Jean-Paul Filion. Et cela n'a rien de fortuit; c'est celle qui fait voir la facture la plus folklorique. Cette chanson sera d'ailleurs la plus connue du répertoire chanté de Filion. Le monologue de DesRochers est écrit comme une pièce de théâtre avec, entre les répliques, des indications extratextuelles comme le nom du personnage qui dit la réplique, les mouvements des personnages et des indications concernant la trame musicale de fond. Dans ce cas-ci, elle intègre la pièce comme suit : « *Musique de La parenté*<sup>119</sup> ». Cette chanson, qui relate en soi l'histoire d'une soirée dans une famille typiquement québécoise devient l'intertexte principal du récit de DesRochers, qui raconte lui aussi une soirée mais cette fois entre voisins. Les deux textes sont donc enchâssés, de manière à se faire écho.

Bien que Jean-Paul Filion ne soit pas directement lié au destin des Bozos en n'étant pas membre à part entière du groupe, il est impossible de nier son apport aux

---

<sup>118</sup> Clémence DesRochers, *Clémence DesRochers volume 1*, ouvr. cité.

Son microsillon est séparé en deux parties : chansons et monologues.

<sup>119</sup> Clémence DesRochers, *Tout Clémence*, Montréal, VLB Éditeurs, « chansons et monologues », 1993, vol. 1 (1957-1974), 380 p.

deux réseaux analysés précédemment, soit les Bozos et les fondateurs de l'Hexagone, en ayant joué le rôle de passeur entre ceux-ci. Son implication comme chansonnier de la première heure, son apport à l'Hexagone par sa poésie et son travail dans le réseau de la Société Radio-Canada nous permet maintenant de le considérer comme le maillon manquant de cette étude, la clé justifiant cette réflexion.

## CONCLUSION

La présente étude nous a permis de revisiter l'histoire de la chanson québécoise, en particulier du premier groupe d'auteurs-compositeurs-interprètes québécois. Bien que plusieurs études, mobilisant différentes approches, avaient déjà été effectuées sur le sujet, celui-ci n'avait jamais été étudié dans sa globalité, en tenant compte à la fois du texte, du contexte social de création et de la musicalité. Même si nous n'avons pas insisté sur cette dernière dimension, laissant aux musicologues le soin de l'analyser, nous en avons néanmoins tenu compte, afin d'analyser la chanson dans toute sa spécificité et du même coup, arriver à l'ancrer dans un réseau social particulier. Refaire la généalogie de ce réseau de chansonniers nous a permis d'expliquer les raisons de ce rapprochement d'individus, apparemment fortuit, en plus de nous aider à comprendre les fondements de ce genre d'écriture, à mi-chemin entre poésie pure et air à danser.

Par ailleurs, il nous est maintenant possible d'affirmer, hors de tout doute, que les héritages idéologiques et culturels de l'Ordre de Bon Temps et de la génération de l'Hexagone ont présidé à la création du premier réseau de chansonniers au Québec, Les Bozos. Notre hypothèse reposait sur l'idée que l'analyse de la chanson à texte québécoise, selon une approche socio-historique et littéraire, nous permettrait de sortir des analyses habituelles sur le genre chansonnier. En étant d'abord et avant tout un acte d'écriture, la chanson occupe certes une place dans la poésie contemporaine mais elle ne s'avère complète que lorsqu'elle devient publique; car c'est grâce à l'auditoire et aux

diffuseurs entre autres, qu'elle vit, se modifie, et parfois tombe dans l'oubli. Il faut indéniablement tenir compte de ces différents facteurs en plus, bien évidemment, de considérer la création musicale, pour arriver à en faire une étude exhaustive. Remonter le temps et en expliquer les origines permet d'intégrer la chanson dans l'histoire littéraire, d'étudier les valeurs poétiques et sociales qu'on lui confère, de même que le processus qui en a fait un pan spécifique de l'histoire culturelle du Québec. Ce premier réseau de chansonniers trace la voie, mais défriche aussi un espace auquel personne n'avait encore eu accès. La génération de l'Hexagone a été la première à tenter de nommer le pays par la parole. Notre mémoire, qui associe l'Hexagone aux origines de ce premier mouvement de chansonniers, visait à montrer l'importance qu'a eu, dans l'histoire de la chanson au Québec, et, plus largement, dans l'histoire culturelle québécoise ce premier regroupement d'auteurs-compositeurs-interprètes.

Incontestablement, la technologie apparaît comme l'élément essentiel dans l'élaboration de la culture chansonnière. Qu'elle soit liée aux moyens de diffusion comme la naissance de la radio, l'avènement de la télévision ou la création de 45 tours et du phonographe personnel, ou à l'ouverture sur les autres cultures musicales, par le biais de figures telles que celles du chanteur de variétés français ou du *crooner* américain, voire celle du chanteur de Rock'n Roll, cette technologie a permis de médiatiser largement la chanson québécoise. Voilà l'un des éléments fondamentaux de cette étude : la transformation du chansonnier au contact de la technologie. D'ailleurs, Jean-Nicolas De Surmont montre que c'est cette transformation, qui prend la figure de *chanson de tradition orale* et de *chanson signée* dans ses écrits, qui a permis à l'auteur-compositeur-interprète des années cinquante d'émerger :

*Chansons signées et chansons de tradition orale* se fraient ainsi un passage entre l'*interprète artisan*, qui interprète un répertoire préfabriqué et le transmet à de potentiels futurs interprètes, et l'*interprète médiatisé*, dont les objets-chansons, qui sont souvent le fait de sa propre fabrication, sont médiatisés par le truchement du support sonore. [...] L'interprète artisan, ce faiseur de chansons qui colporte ou chante sur le terrain les chansons qu'il a apprises oralement devient, avec le développement des médias de masse et la chanson de consommation, l'interprète médiatisé.<sup>1</sup>

Bien que le réseau des Bozos s'inscrit dans la catégorie interprète médiatisé grâce à sa création et à l'enregistrement sonore de celle-ci sur vinyle, il n'en demeure pas moins qu'il reste aussi en partie en marge de cette médiatisation parce qu'il n'est pas aussi facile pour lui d'être massivement médiatisé à l'époque que ce l'est pour les chanteurs populaires français et américains. De ce fait, il se crée donc un nouveau lieu de diffusion qui lui est propre, la boîte à chansons, et génère, par le fait même, un nouveau genre. Celui-ci, à l'opposé du commercial, se reconnaît par l'écriture de chansons à textes qui demandent, de la part du public, une écoute plus attentive. Ces auteurs-compositeurs-interprètes, qui refusent donc d'écrire exclusivement pour distraire, pour danser ou même pour servir de fond sonore (car la musique devient, dans ce cas, éminemment plus importante que le contenu textuel), tentent aussi, grâce à leur rapport aux traditions populaires et aux questions politiques, de porter une parole « nationale ». En créant son propre lieu de diffusion, le réseau peut assurer sa commercialisation et la vente de ses disques, et de ce fait rejoindre plus facilement son public.

Évidemment, d'autres instances ont bénéficié de cette technologie. Le mouvement de propagande de *La Bonne Chanson*, lui aussi porté par la vague, a été

---

<sup>1</sup> Jean-Nicolas De Surmont, « La poésie vocale québécoise entre tradition et modernité », 2007, dans *@nalyse : revue de critique et de théorie littéraire*, < <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=743> > (page consultée le 22 juillet 2008), p. 75, 76.

d'une grande importance dans la prise de conscience chansonnière des Québécois en voulant pallier un manque flagrant : un répertoire de chansons québécoises moralement acceptées par le clergé. Bien que plusieurs lacunes marquent cette entreprise – défense très conservatrice des valeurs religieuses telles celles liées à la langue, à la foi et à la tradition, ne laissant aucune place à la modernité musicale déjà amorcée à l'époque – elle reste un des mouvements culturels ayant eu le plus d'ampleur au Québec sur une longue période.

Il faut retenir en fait que la chanson est d'abord et avant tout un acte social au sein d'une communauté. Le développement d'une conscience chansonnière, qui est aussi lié à politisation progressive des questions identitaires et culturelles, s'inscrit dans un mouvement global de transformation au contact des autres cultures, mais aussi dans une augmentation significative de la production en chanson québécoise au cours des années cinquante. Grâce à la radio et à l'industrie du disque, il y a désormais plus de possibilités de diffusion de la chanson, peu importe son origine. Le développement du milieu de la chanson offre à davantage de créateurs la possibilité d'en faire une carrière. Il y aura par conséquent une hausse de la création, particulièrement de la chanson à texte, ce qui permettra de faire naître une certaine conscience chansonnière qui animera une nouvelle infrastructure de diffusion : la boîte à chansons.

L'aboutissement ultime de ces changements est sans conteste la création de la boîte chez Bozo. Elle est marquante dans l'histoire de la chanson, d'une part parce qu'elle crée ni plus ni moins un genre musical et un moyen de diffusion tout à fait inédit qui deviendra incontournable dans le Québec des années soixante, laissant sa trace dans

plusieurs villes et villages de la province; d'autre part, cette nouvelle génération témoigne d'un désir nouveau de se regrouper en tant que chanteurs, mais aussi en tant qu'artistes et intellectuels, autour d'une même cause, que ce soit pour aider les réalisateurs de la Société Radio-Canada pendant la grève de 1959 ou, plus tard, pour appuyer la cause de l'indépendance du Québec.

Toutefois, les changements que vit le Québec au cours du XXe siècle ne se limitent pas aux technologies. L'urbanisation a complètement modifié la face de la province en la faisant passer d'une communauté majoritairement rurale à une société majoritairement urbaine et ce, en trois décennies seulement. Les nouvelles réalités urbaines ont évidemment influencé la religion catholique, instance dominante de l'époque, comme elle a aussi changé la manière d'éduquer puis la manière de travailler des individus. Passer de la campagne à la ville n'a pas seulement modifié le mode d'habitation mais aussi le rapport à la famille (dont le nombre d'individus va décroître), au travail (en confrontant le rural au travail spécialisé et à l'anglicisation, causes de prolétarianisation), et au loisir, qu'il devenait impératif d'organiser. Cela dit, les différents groupes religieux, en chapeautant la mise en place des loisirs, qu'ils prennent la forme des mouvements d'Action catholique spécialisée, de l'Ordre de Bon Temps ou des scouts Routiers, ont ouvert la voie (à leur insu) à la laïcisation du Québec : en effet, ces différents mouvements étaient animés et dirigés par des laïcs. La jeunesse catholique en a ainsi profité pour développer son autonomie.

L'histoire retient qu'à la lumière de ces regroupements de jeunes est né l'Hexagone. Cette maison d'édition, qui donna une « voix » à la poésie québécoise, vient

elle aussi faire culminer une série de changements sociaux qui ont modifié le Québec. Miron l'a dit lui-même : « En 1954, on disait qu'on était dans la Grande Noirceur. Remarquez qu'on m'a dit ça par après, parce qu'à l'époque, il me semble qu'il faisait clair<sup>2</sup> ». L'histoire aurait aussi tout intérêt à retenir que ces mêmes mouvements, supportés par des idéaux plus grands que nature, ont permis, dans la même période, de rassembler des auteurs-compositeurs-interprètes autour d'une boîte à chansons qui sera marquante pour les générations à venir.

Enfin, d'un point de vue textuel, nous avons montré les recoupements des deux discours, poétique et chansonnier, en nous basant entre autres sur le cas de Jean-Paul Filion, lequel est emblématique des rapprochements tentés au cours de cette étude, car cet auteur considère la pratique des deux genres comme une seule et même activité au sein de son œuvre. Largement axée sur la réécriture du folklore et de la tradition mis au service du pays à faire, son œuvre tant poétique que chansonnrière, particulièrement inspirée par Miron avec qui il entretenait aussi des liens personnels privilégiés, nous propose des textes où la femme prend une grande place, où l'amour, la famille côtoient les thèmes de l'engagement social, de l'urbanité, du travail quotidien. Il est l'auteur le plus représentatif de la convergence entre les acteurs du groupe les Bozos et ceux de l'Hexagone, tous deux redevables aux mouvements de loisirs pour la jeunesse. Filion arrive donc à créer un nouvel espace de création, qui accueille aussi bien l'écriture poétique que chansonnrière, et trace par le fait même des avenues que d'autres emprunteront. Il suffit de songer à Gilles Vigneault qui, dans un parcours similaire mais

---

<sup>2</sup> « Gaston Miron. *Les outils du poète* », film réalisé par André Gladu, 16 mm, couleur, les productions du lundi matin, 1994, 52 minutes cité dans Christine Tellier, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de Bon temps aux Éditions de l'Hexagone*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2003, p. 15.

indépendant du développement du réseau des Bozos, oscillera, tout au long de sa carrière, entre poésie et chanson, recueil publié et album enregistré.

Le premier mouvement de chansonniers québécois, à la faveur de l'idée des boîtes à chansons, a pavé la voie à plusieurs générations d'auteurs-compositeurs-interprètes qui continuent, encore aujourd'hui, de donner priorité à la qualité de leurs textes tout en s'engageant dans des causes sociales. À titre d'exemple, les auteurs-compositeurs-interprètes Dumas<sup>3</sup> et Yann Perreau<sup>4</sup> portent une attention particulière à la qualité de leurs textes tout en étant porte-paroles pour diverses causes : Dumas s'est associé à une campagne contre le piratage de la musique tandis que Perreau s'associe à la Fondation des rivières. De plus, ils ont tous deux créé une tournée acoustique qui, par le dépouillement sonore et le genre de salle exploité, rappelle ce que faisaient les auteurs-compositeurs-interprètes dans leurs boîtes des années soixante.

Dumas, d'abord, a créé le spectacle *Dumas en solo* en 2005 après sa tournée *Le cours des jours*. Ce spectacle, gagnant à l'ADISQ du Félix « Spectacle de l'année » la même année, lui a permis de faire entendre ses chansons malgré le peu de succès qu'il connaissait à cette époque :

---

<sup>3</sup> Dumas est un auteur-compositeur-interprète originaire de Victoriaville, gagnant du Festival de la chanson de Granby édition 1999. Il a jusqu'à maintenant quatre albums solos à son actif (*Dumas* en 2001, *Le cours des jours* en 2003, *Ferme la radio* en 2004 et *Fixer le temps* en 2006) en plus d'avoir travaillé à la trame sonore du film *Les aimants* d'Yves P. Pelletier en 2004.

<sup>4</sup> Yann Perreau est un auteur-compositeur-interprète originaire de Lanaudière. Il a d'abord fait partie d'un groupe, *Doc et les Chirurgiens*, pour ensuite se concentrer sur une carrière solo. Il a à son actif deux albums solos (*Western Romance* en 2002 et *Nucléaire* en 2005), un livre de poésie (*Perreau et la plume* en 2007) et un DVD (*Perreau et la lune live au Quat'sous* en 2008) enregistré lors de sa tournée *Perreau et la lune* au mythique théâtre de Quat'sous qui fermait d'ailleurs ses portes définitivement après ce spectacle.

J'étais déterminé à aller faire entendre mes chansons. Le concert en solo était donc pour moi une occasion de pouvoir me produire à peu de frais un peu partout à travers le Québec, car tourner avec des musiciens ça coûte très cher. C'était aussi pour moi un défi personnel de me retrouver sans filet devant un nouveau public chaque soir. J'ai beaucoup appris de cette expérience. J'en refais à l'occasion, j'aime beaucoup l'idée de revenir à l'essence des chansons, le remettre à nu sans les arrangements d'un groupe.<sup>5</sup>

Même chose pour Perreau. À l'issue de sa tournée «Nucléaire» à l'automne 2007, il a décidé d'entreprendre *Perreau et la lune*, une tournée où il a choisi de revisiter son matériel en l'épurant : « Yann Perreau a désamorcé sa bombe scénique. Sa tournée *Nucléaire* a pris fin l'automne dernier et il propose désormais un spectacle intime, articulé autour de sa voix et de ses mots<sup>6</sup> ». Dans cette tournée, il n'était accompagné que d'un pianiste, Alex McMahon<sup>7</sup> : « Les mots et la voix sont plus en avant dans cette formule-là, comme si on regardait les chansons au microscope », dira Perreau dans cette même entrevue. La chanson québécoise est aujourd'hui en pleine effervescence. Elle vogue sur les succès de plusieurs auteurs-compositeurs-interprètes qui ont su retourner à l'essentiel : accorder une valeur poétique à l'écriture de leurs chansons. Celle-ci donne évidemment de la profondeur aux textes, mais aspire aussi à assurer la pérennité des œuvres. Cette valeur poétique, récupérée par Pierre Lapointe, Yann Perreau, Dumas, Vincent Vallières, Philippe B, Catherine Major et bien plus encore, se traduit par la grande qualité des textes et de la musique les accompagnant.

---

<sup>5</sup> Entretien que nous avons eu avec lui par courriel le 23 juillet 2008.

<sup>6</sup> Alexandre Vigneault, « Yann Perreau et le loup », *La Presse*, samedi 17 février 2007, <<http://www.cyberpresse.ca/article/20070217/CPARTS03/702170869/5020/CPARTS03>> (page consultée le 20 juillet 2008)

<sup>7</sup> Pianiste originaire de Trois-Rivières, il a notamment accompagné Ariane Moffat.

Ces deux exemples d'auteurs-compositeurs-interprètes montrent en quelque sorte l'influence qu'ont eue les anciens sur cette nouvelle génération. Il serait d'ailleurs intéressant de voir pourquoi, au 21<sup>e</sup> siècle, une tendance marquée par le retour à une chanson où le contenu prend beaucoup d'importance et sert de véhicule aux valeurs sociales (virage vert, pacifisme, nouvelles conceptions de l'amour, de la famille, du rapport au passé, etc.) s'est développée avec les auteurs-compositeurs-interprètes cités plus haut.

Parmi les réflexions pouvant découler de notre mémoire, de manière plus générale, notons celle des liens entre les groupes et le développement de nouveaux types de chansons. Il serait d'ailleurs intéressant de voir à quels niveaux poètes et chanteurs arrivent à collaborer pour créer un produit fini, en distinguant entre les cas où l'on reprend intégralement un poème auquel on greffe une musique et ceux où le créateur et le chanteur s'allient pour la réalisation d'une pièce. Dans cette optique, l'on pourrait s'interroger sur le rôle du parolier dans le processus de création d'une chanson. Ce ne sont là, bien sûr, que quelques-unes des avenues s'offrant aux chercheurs intéressés à l'étude de la chanson québécoise.

Quoi qu'il en soit, et sans vouloir anticiper à outrance sur l'avenir du développement de la chanson et de la poésie québécoises, l'approche socio-historique et la comparaison entre leurs poétiques respectives nous apparaissent une avenue prometteuse pour quiconque s'intéresse à la mise en place d'un réseau qui signale des liens étroits entre deux genres à la fois distincts (sur le mode de diffusion) et apparentés (sur le plan formel) et qui, à la faveur de conditions socio-historiques, ont connu un

développement similaire. Notre étude débouche ainsi sur des considérations historiques et théoriques plus générales sur les relations, concrètes et abstraites, entre les diverses pratiques culturelles.

## BIBLIOGRAPHIE

### SOURCES PRIMAIRES

- BLANCHET, Jacques, *Tête heureuse*, Columbia, 1962.
- DESROCHERS, Clémence, *Clémence DesRochers volume 1*, Sélect, 1962.
- FILION, Jean-Paul, *Demain les herbes rouges*, Montréal, L'Hexagone, 1962, 31 p.
- FILION, Jean-Paul, *Du centre de l'eau*, Montréal, l'Hexagone, « Les Matinaux », 1955, 31 p.
- FILION, Jean-Paul, *Jean-Paul Filion et sa guitare*, Pathé, 1958.
- LÉVESQUE, Raymond, *Chansons et monologues*, Sélect, 1962.

### SOURCES SECONDAIRES

- BEAUCHEMIN, Jean-François, *Ici Radio-Canada : 50 ans de télévision française*, Montréal, Éditions de l'homme, 2002, 255 p.
- BEAUDET Marie-Andrée et Pierre Nepveu, *Un long chemin : proses 1953-1966 / Gaston Miron*, Montréal, L'Hexagone, 2004, 477 p.
- BIENVENUE, Louise, *Quand la jeunesse entre en scène : L'action catholique avant la Révolution tranquille*, Montréal, Boréal, 2003, 291 p.
- CHARETTE, Christiane, *Cabine C*, mardi le 29 avril 2008, 20h., ARTV.
- CLOUTIER, Cécile, Michel Lord, Ben-Zion Shek, dir., *Miron ou La marche à l'amour : essais*, Montréal, l'Hexagone, 2002, 293 p.
- DAIGNEAULT, Yvon, « La chanson poétique », dans Paul Wyczynski, dir., *La poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome 4, 1969, p. 205-224.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas, « La poésie vocale québécoise entre tradition et modernité », 2007, dans *@analyses : revue de critique et de théorie littéraire*,

< <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=743> > (page consultée le 22 juillet 2008)

- DE SURMONT, Jean-Nicolas, *La bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Triptyque, 2001, 215 p.
- DESROCHERS, Clémence, *Tout Clémence*, Montréal, VLB Éditeurs, « Chansons et monologues », 1993, vol. 1 (1957-1974), 380 p.
- DESROCHERS, Jeanne, *Françoise Gaudet-Smet*, Varennes, Éditions de Varennes, 1992, 195 p.
- DICKINSON, John Alexander, Brian Young, *Brève histoire socio-économique du Québec*, Sillery, Septentrion, 1992, 382 p.
- DUMONT, François. *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie, 1945-1970*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1993, 248 p.
- FILION, Jean-Paul, *Chansons, poèmes et La grondeuse*, Montréal, Leméac/L'Hexagone, 1973, 87 p.
- GIGUÈRE, Roland. *L'âge de la parole*, Montréal, l'Hexagone, 1991, 169 p.
- GIROUX, Robert, en collaboration avec Constance Havard, Rock Lapalme, *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1996, 225 p.
- GUÉRARD, Daniel, *La belle époque des boîtes à chansons*, Montréal, Stanké, 1996, 248 p.
- HOULE, Michel, *La place de la chanson à la télévision québécoise*, Québec, Société de développement des entreprises culturelles, 1998, 68 p.
- LARSEN, Christian, *Chansonniers du Québec*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1964, 118 p.
- LÉGER, Robert, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, « En question », 2003, 141 p.
- LEMIRE, Maurice, dir., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, vol. 3 (1940-1959), 1982, 1252 p.; vol. 4 (1960-1969), 1984, 1123 p.
- LÉVESQUE, Raymond, *D'ailleurs et d'ici*, Montréal, Leméac, « Mon pays, mes chansons », 1986, 203 p.

- LINTEAU, Paul-André, *et alii*, *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », 1989, v. 2 (le Québec depuis 1930), 834 p.
- MAJOR, Jean-Louis, « L'Hexagone: une aventure en poésie québécoise », *Poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », Tome IV, 1969, p. 175 à 203.
- MARCOTTE, Gilles, « L'Hexagone et compagnie », dans *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1989, 350 p.
- MICHAUD, Marie-Josée, *Claude Léveillé*, Montréal, Art Global, 2004, vol. 1 (1932-1961), 363 p.
- MIRON, Gaston, *L'Homme rapaillé : poèmes*, Montréal, Typo, 1998, 252 p.
- MIRON, Gaston, *Un si long chemin : proses, 1953-1966*, Marie-Andrée Beudet et Pierre Nepveu, éd., Montréal, L'Hexagone, 2004, 477 p.
- NEPVEU, Pierre, *Les mots à l'écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota Bene, « Visées critiques », 2002, 360 p.
- PRONOVOST, Louis, *Les godillots de feu : une histoire du clan Saint-Jacques*, Sillery, Septentrion, 2000, 246 p.
- PROULX, Gilles, *L'aventure de la radio au Québec*, Montréal, Éditions de La Presse, 1979, 143 p.
- RAJOTTE, Pierre, dir., *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Québec, Nota bene, « Séminaires », 2001, 335 p.
- RICARD, François, *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, 282 p.
- ROBERT, Guy, *Littérature du Québec*, Montréal, Déom, 1964, v. 1 (témoignage de 17 poètes), 333 p.
- ROY, Fernande, *Histoire des idéologies au Québec aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Boréal, « Boréal express », 1993, 127 p.
- TELLIER, Christine, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de Bon temps aux Éditions de l'Hexagone*, Montréal, Fides, « nouvelles études québécoises », 2003, 327 p.
- THÉBERGE, Paul, Edward Balthasar Moogk, *L'encyclopédie de la musique au Canada*, tiré de *L'encyclopédie canadienne*, Toronto, site Internet dirigé par la Fondation Historica, < <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0002937> > (page consultée le 8 novembre 2005)

- THÉRIEN, Robert, Isabelle D'Amours, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec : 1955-1992*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992, 580 p.
- TREMBLAY, Danielle, *Histoire de l'industrie de la chanson au Québec : le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise*, site Internet dirigé par les Éditions Triptyque, < <http://www.chansonduquebec.com> > (page consultée le 18 octobre 2005)
- TUZET, Jean-Baptiste, *Crooners : de Bing Crosby à Harry Connick jr, la saga du swing et du charme*, Paris, Hors Collection, 2004, 108 p.
- VENNE, Stéphane, « La chanson d'ici », *Parti pris*, Montréal, janvier 1965, vol. 2, n° 5, p. 63 -71.
- VIGNEAULT, Alexandre, « Yann Perreau et le loup », *La Presse*, samedi 17 février 2007, < <http://www.cyberpresse.ca/article/20070217/CPARTS03/702170869/5020/CPARTS03> > (page consultée le 20 juillet 2008)
- VOYER, Simonne, Gynette Tremblay, *La danse traditionnelle québécoise et sa musique d'accompagnement*, Québec, Éditions de l'IQRC, « Explorer la culture », 2001, 159 p.

