

**Jean-Nicolas DE SURMONT**

## **La poésie vocale québécoise entre tradition et modernité**

Dans ce texte, nous allons tenter d'expliquer autour de quels arguments s'est élaborée la réflexion sur les débuts de la chanson québécoise. Afin de résoudre les problèmes terminologiques liés à la confusion historique sur les hypothèses relatives à ce commencement, nous appliquerons une méthode d'*ingénierie lexicale*<sup>1</sup>. Nous inscrirons cette interrogation dans la dialectique entre tradition et modernité, dialectique à laquelle nous ferons allusion par différents concepts tels que *interprète artisan* et *interprète médiatisé*. C'est à la fois la modernisation des travaux théoriques et celle de l'activité chansonnière qui seront abordées dans ce texte.

### **Concepts opératoires**

Avant de commencer cette réflexion, il convient de définir quelques-uns des concepts théoriques qui ont servi à expliquer les transformations de l'activité chansonnière au Québec. La réflexion historiographique nous conduit à réfléchir sur le contrôle des *autorités*, ce terme de bibliothéconomie désignant les formes reconnues d'usage à une époque donnée. Pour ce faire, nous ne devons plus considérer uniquement l'existence de chansons, mais d'objets-chansons correspondant à des poésies vocalisées de diverses factures. L'objet-chanson peut être défini de la façon suivante : objet généralement prototypiquement reconnu comme une chanson, la poésie chantée, vocalisée. Constituant un

---

<sup>1</sup> De Surmont (2005) a défini *l'ingénierie lexicale* comme une méthode empirique qui se rapporte à l'étude du sens (en contexte) et à la signification (hors contexte) afin de dégager, d'une part, un programme sémantique et conceptualiser de manière globale l'objet et les phénomènes qui y sont rattachés et, d'autre part, fabriquer un vocabulaire opératoire par la formulation d'un lexique *supra-disciplinaire*. Ces concepts répondent à des besoins théoriques découverts lors de recherches antérieures.

sous-ensemble des phénomènes chansonniers, il est composé de la ligne mélodique, du texte. Ainsi, le sens de la chanson comme forme poétique seule ne constitue pas un objet-chanson, mais un poème. La diversité des termes recouvrant des objets-chansons (*chant, cantique, mélodie, air populaire, romance*, etc.) impose de créer des mots comme *pratique vocale* et *phénomène chansonnier*, lesquels englobent à la fois la *chanson signée* (née dans un contexte éditorial et comportant un ou plusieurs auteurs et/ou compositeurs connus) et la *chanson de tradition orale*. Les termes *objets-chansons* et *poésie vocale* ou *vocalisée* nous semblent pouvoir englober l'ensemble des manifestations chantées depuis la fondation de la Nouvelle-France. Il nous semble plus pertinent par ailleurs d'utiliser le syntagme *poésie vocale* que le syntagme, proposé par Zumthor, de *poésie orale*. En effet, ce terme est ambigu, car il englobe à la fois la chanson signée et la chanson de tradition orale, laissant croire par la présence de l'épithète *orale* qu'il ne désigne en fait que la chanson de tradition orale. En fait, l'emploi de différents mots utilisés au fil des siècles pour dénommer les pratiques vocales traduit l'évolution de l'activité chansonnrière.

Il est vrai que l'histoire taxinomique de la poésie ne s'est jamais trop demandé quels sont les types de poésie interprétés et pourquoi, dans tous ces contextes, le mot *chanson* pouvait aussi bien désigner un recueil de poèmes chez Victor Hugo ou Jean Richepin. N'empêche, l'histoire littéraire permet l'observation de phénomènes de *co-existence lexicale*, c'est-à-dire de synonymes partiels qui coexistent en un temps donné dans un champ littéraire. Les problèmes de dénomination sont nombreux dans l'histoire du lexique et traduisent parfois des changements épistémologiques. De la même façon, le fait d'étudier les *sans abri* nécessite de savoir que l'on a aussi utilisé *indigent* pour les dénommer et qu'en France, on utilise davantage l'expression *sans domicile fixe* (S.D.F.). Cette variation terminologique de nature diachronique et diatopique est un fait fréquent et normal dans l'activité langagière<sup>2</sup>. Ne parle-t-on pas au Québec d'un *chansonnier* pour nommer ce que l'on appelle en France et en Belgique un *auteur-compositeur-interprète*?

---

<sup>2</sup> Notamment étudiée par Françoise Gadet et relevée par Paul Imbs dans sa préface du *Trésor de la langue française*.

Par ailleurs, si j'emploie *phénomène* au sens kantien du terme, c'est que, sans tomber dans un certain déterminisme, je pense que l'étude de l'objet-chanson, comme tout objet saisissable par la conscience, est tributaire des conditions d'appropriation et donc de réception propres à son contexte historique et social. J'appelle donc *phénomène chansonnier* tout événement perçu comme tel par la conscience et considéré comme une manifestation, un phénomène lié à l'activité chansonnrière.

### *Cantio practica et cantio speculativa*

Si l'on s'est conforté dans l'idée que la chanson québécoise commençait avec La Bolduc, c'est que l'on a considéré que l'activité d'auteure-compositeure-interprète qu'elle pratiquait en était le signe annonciateur. Quant à Félix Leclerc et à toute la génération qui s'en est réclamée, c'est en fait parce que l'ethnonyme *québécois* et l'activité de chansonnier, au sens d'auteur-compositeur-interprète, se sont répandus que l'on a clamé la naissance de la chanson québécoise. Sur cela, les essayistes québécois ont peu réfléchi et c'est pourtant là la clé du malentendu historique que les spécialistes de la poésie vocale du Québec ont alimenté pendant 40 ans. Ce n'est pas parce que l'on commence à désigner par un autre ethnonyme le peuple vivant au Québec, ni parce que les artistes québécois sont produits par des producteurs francophones (ce qui revient à dire que « Québécois » est synonyme d'autonomie économique, financière et institutionnelle) qu'il faut faire coïncider la naissance de la chanson québécoise avec ces mutations et scotomiser du même coup cent ans de production poétique vocalisée composée par des poètes, voire des auteurs-compositeurs-interprètes d'ici.

Pour expliquer cette confusion historique, il convient de faire la lumière sur certains faits et emplois de termes théoriques de l'histoire de la poésie vocale québécoise. Il conviendra aussi d'expliquer nos propositions terminologiques. La création de ces termes opératoires en études littéraires et musicologiques permettra de mieux faire comprendre les relations entre le développement de l'activité chansonnrière et son étude. En s'inspirant de la distinction antique entre la *musica practica* et la *musica speculativa*, on peut considérer que les phénomènes

chansonniers englobent à la fois la *cantio speculativa*, c'est-à-dire la production et la publication de différents types d'écrits — théories et critiques, réflexion esthétique, étude littéraire ou musicologique, perspectives sémiotique (Robert Giroux, Umberto Eco), philosophique ou encore psychanalytique (comme Philippe Grimbert)<sup>3</sup> —, et la *cantio practica*, c'est-à-dire la fabrication et l'interprétation d'objets-chansons. Ainsi, par analogie à la *musica speculativa*, la *cancio speculativa* commence au Québec avec Hubert La Rue qui, après une querelle avec les membres des *Soirées canadiennes*, fonde en 1863 la revue du *Foyer Canadien*. Dans sa première édition (1863), cette dernière publie son article intitulé « Les chansons historiques du Canada », sujet que reprendra Marius Barbeau dans son recueil *Le Rossignol y chante*. La Rue y cite entre autres les chansons publiées à la suite de l'enquête menée en France sous H. Fortoul, s'inscrivant dans la foulée de publications déjà entreprises en ce domaine (voir Laforte). Le Français Jules François Félix Husson Chamfleury le presse alors de publier les musiques des chansons. Les réflexions de La Rue et d'Ernest Gagnon seront suivies de celles de Léon Gérin, qui publie en 1898, à la suite de son étude de terrain issue d'une enquête sociologique, une typologie des objets-chansons au Canada-français et de Victor Morin, qui fait paraître en 1928 une courte synthèse sur la chanson canadienne.

Pendant longtemps, les commentaires sur les chansons de tradition orale et sur les chansons signées se côtoient souvent dans les travaux théoriques sur les poésies vocales canadiennes. Il faudra attendre la fin des années 1950 pour voir se multiplier les monographies sur la chanson signée, assimilée à la chanson dite « québécoise » et que se développe une *mémoire consignée*, avec notamment les nombreux essais consacrés à La Bolduc, à Félix Leclerc et Gilles Vigneault. Quant à la *cantio speculativa* de la chanson de tradition orale, elle prend son essor avec les travaux de Conrad Laforte dans les années 1960 et 1970.

La *cantio speculativa* comprendrait donc les phénomènes chansonniers comme la publication d'une monographie, l'organisation d'un festival, l'édition critique d'un texte troubadoursque. L'étude de ces phénomènes

---

<sup>3</sup> De Surmont (1993) a fait un résumé des travaux sur la *cantio speculativa*.

nes nous semble préalable à la réflexion historique d'envergure sur la poésie vocale de la Nouvelle-France jusqu'à aujourd'hui (voir Locatelli, p. 63). La réflexion théorique sur les pratiques chansonniers s'inscrit au sein d'une variété de discours (littéraire, juridique, politique, religieux) qui structurent le champ idéologique d'une époque. Cette réflexion porte sur le statut de la poésie vocale, sur l'importance des médiateurs des champs génériques contigus de l'activité chansonniers.

La phénoménologie et l'herméneutique constituent quant à elles des démarches préalables à la représentation du lien existant entre la définition des règles, des codes du champ littéraire, le corpus des œuvres à l'étude dans le champ universitaire et la publication d'études sur la poésie vocale comme telle. Les objets d'étude ont changé, modifiés par les *modi operandi*, et alimentant à leur tour la réflexion historiographique, de laquelle émanent des conditions idéologiques de production des œuvres et des études sur les phénomènes chansonniers.

### **Les médiateurs de l'activité chansonniers**

L'étude de la *cantio practica* nécessite de développer une connaissance approfondie de l'activité chansonniers et de la présence de *médiateurs*, c'est-à-dire ceux qui occupent un rôle dans la circulation des phénomènes chansonniers et qui interagissent au sein de l'activité chansonniers. Antoine Hennion, dans une étude qu'il consacre à la médiation, écrit que les « approches sociales ont déployé dans les directions les plus diverses un effort commun de restitution des intermédiaires de tous ordres, humains, institutionnels, matériels, par lesquels passe la relation entre l'art et le public (académies, mécènes, collectionneurs, marchands, critiques, modes, médias, etc.) » (Hennion, p. 14) Notre emploi de *médiateur* recoupe cette acception d'Hennion en même temps qu'il recoupe aussi celle d'*acteurs* de la vie littéraire, terme employé par les auteurs de *La Vie littéraire au Québec* (voir Lemire).

J'ai adapté le rôle de médiateur des intervenants de l'activité chansonniers à des propos d'ordre plus épistémologique que sociologique, comme le fait Hennion, même si je m'intéresse au rapport entre les

principes de l'action collective et le rôle des objets. Les médiateurs produisent trois types de discours : le discours métachansonnier (relatif aux phénomènes chansonniers), le discours contenu au sein des phénomènes chansonniers et, enfin, au sein de ceux-ci, les objets-chansons.

Parmi ces types de discours, les formules sentencieuses de l'entreprise éditoriale de « La Bonne chanson » sont typiques du discours métachansonnier. « Un foyer où l'on chante est un foyer heureux » ou encore « Venez, garçons et filles chanter la Bonne Chanson » sont des formules de propagande publicitaire des Entreprises de la Bonne Chanson, répétées (la répétition est un élément moteur conditionnant l'apprentissage) et apprises par cœur par une génération d'enfants et d'adultes. Elles relèvent du discours métachansonnier parce qu'elles adoptent des positions idéologiques sur la nature de la pratique chansonnière. L'abbé Charles-Émile Gadbois, directeur de cette entreprise éditoriale, émet également des communiqués où il fait largement part de sa philosophie métachansonnière. Enfin, il rédige des textes de chansons, ce qui montre les liens étroits existant entre la pratique chansonnière et la morale que celle-ci comporte.

Les médiateurs sont non seulement investis dans la *cantio speculativa* par l'élaboration de discours théoriques, mais aussi dans la *cantio practica*. La *cantio speculativa*, ou étude historique des pratiques vocales, impose de revoir notre terminologie. Si l'on veut parvenir à dénommer des objets-chansons qui sont de nature très différente au fil des siècles, il importe de s'adapter à cette difficulté conceptuelle par des précautions oratoires. Ainsi, en évoquant les jongleurs de la Nouvelle-France, selon l'emploi qu'en fait Marius Barbeau, inspiré des origines européennes de la chanson traditionnelle canadienne-française, nous proposons l'emploi de l'hyperonyme *pratique vocale* plutôt que de l'hyponyme *chanson*. Le syntagme *pratique vocale* me semble plus opératoire comme terme hyperonymique pour englober les pratiques existantes au fil des siècles. Les pratiques vocales s'inscrivent au sein de deux types de conduites rituelles : les *conduites rituelles sacrées*, qui désignent par exemple le répertoire religieux, le répertoire et la philosophie de La Bonne Chanson ou l'interprétation solennelle du

« Ô Canada », et les *conduites rituelles profanes* comme la « spectification » de la tradition orale à partir des années 1920 et l'usage connoté politiquement de la chanson et de la poésie du pays dans les années 1970.

### **De l'interprète artisan à l'interprète médiatisé**

La valorisation du corpus de la tradition orale au Canada français n'a jamais empêché l'emploi de techniques modernes aux fins de collecte et d'inventaire. En effet, la collecte de la chanson de tradition orale a bénéficié des moyens techniques sophistiqués de l'époque. Cela montre que les objets-chansons n'appartiennent pas à un *modus operandi* étanche et que l'on a souvent transposé et que l'on continue de transposer des objets-chansons en dehors de leur contexte de production et de diffusion d'origine. *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 d'un support sonore. L'interprète artisan n'est pas forcément anonyme ou inconnu au sein des lieux où il évolue. Ce sont plutôt les origines de la création du texte, voire du texte et de la musique, qui le sont. En revanche, du fait qu'il n'est pas médiatisé, on peut admettre que l'interprète artisan est certes moins connu que celui qui est médiatisé et sa popularité se réduit parfois à sa paroisse ou à son comté.

Les chansons de tradition orale sont donc à l'origine corollaires à l'activité de l'interprète artisan, mais vont aussi peu à peu étendre leur stratégie de diffusion en bénéficiant de l'appui du support enregistré (le disque), puis de la transmission par les ondes (radiophonie). La diffusion sonorisée et médiatisée du corpus de la tradition orale est en quelque sorte contraire à son essence, ce qui, évidemment, complexifie l'étude et la définition des objets-chansons. De fait, même si toute production culturelle peut être réactualisée et réinscrite dans l'ici et maintenant, en utilisant les technologies actuelles, en multipliant les instances de diffusion, on n'en change pas moins pour autant l'objet d'origine. Nous croyons en effet que la médiatisation dans un temps donné est un phénomène synchronique qui modifie les possibilités de

variation propres à la tradition orale mais, en revanche, nous devons admettre que le sort de la médiatisation varie beaucoup d'une chanson à une autre. Ainsi, certaines chansons sont quasiment devenues des hymnes nationaux alors que d'autres n'ont survécu que par l'imprimé, la popularité de l'une ou de l'autre variant énormément soit dans un contexte traditionnel (la consultation du Catalogue de Conrad Laforte nous le montre), soit dans un contexte de médiatisation de la tradition orale par l'imprimé.

La collecte et l'inventaire scientifique de la tradition orale vont évoluer parallèlement au développement du nationalisme à la manière de Lionel Groulx et à une activité intellectuelle et muséologique. La réflexion sur l'histoire du Québec traditionnel et l'essor des sciences humaines modernes vont nourrir l'étude de la musique québécoise et, plus particulièrement, celle des pratiques vocales québécoises.

Un parallèle peut être fait entre l'étude de l'activité chansonnière et le développement même de cette activité puisque l'on assiste en même temps à l'essor de l'ethnomusicologie et à la transformation des processus de transmission. L'étude de l'activité chansonnière du Québec entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup> siècle nous fait assister à une modification des *modi operandi* de l'activité musicale. La transformation dont il s'agit est celle qui marque le passage entre l'*interprète artisan* et l'*interprète médiatisé*. 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. Construite à partir de la réflexion entreprise par le médiéviste Paul Zumthor, la notion d'*interprète médiatisé* sert à expliquer le passage de la tradition à la modernité, deux termes antithétiques dont on pourrait par ailleurs fortement nuancer les oppositions. En effet, le passage de la tradition à la modernité n'est pas aussi tranché que l'on serait amené à le croire puisque la modernité est fortement empreinte de tradition. Si l'on observe les méthodes de collecte, on peut aussi se rendre compte que même la conception scientifique du répertoire qu'avait Barbeau est connotée par son adhésion à une idéologie conservatrice alors que l'abbé Charles-Émile Gadbois, apôtre de la Bonne Chanson et avant

tout éditeur, faisait la propagande de la tradition orale par le recours aux médias de masse sans se soucier de la collecte extensive du corpus ou de l'inventaire scientifique.

On peut ainsi observer que la récupération de la *tradition orale* dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle — une expression qu'Edmond Lareau est le premier à employer au Canada, en 1874 —, ne fut pas toujours motivée par des intérêts convergents lorsqu'elle était exercée d'une manière scientifique (Marius Barbeau) ou dans un but de propagande et de pédagogie (Charles-Émile Gadbois). Les médiateurs de ce mouvement d'ethnographie de sauvetage ont bénéficié des apports technologiques pour exercer leur activité et les informateurs même de Barbeau ont parfois pris part aux spectacles mettant en scène la tradition orale, ce qui ne fait que confirmer que les catégories « artisan » et « médiatisé » ne sont pas étanches en cette période de transition qu'est la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'usage d'appareils d'enregistrement à cylindres se justifie par le besoin de préserver une trace de nos traditions avant qu'elles ne disparaissent selon l'appel de l'écrivain Charles Nodier, figurant en épigraphe dans la revue *les Soirées canadiennes* en 1863<sup>4</sup>. L'œuvre de Barbeau réside donc dans une double phase : de collecte qu'il entame en 1914 et de publication des résultats de cette collecte. Ces deux actions relèvent de l'ethnologie de sauvetage. Celle-ci s'inscrit également dans le passage de l'interprète artisan à l'interprète médiatisé dans la chanson de tradition orale, transition qui va se concrétiser dans la chanson signée par la dissociation des médiateurs intervenant dans l'invention d'une poésie vocale (où interviennent un poète et un compositeur) pour aboutir à l'auteur-compositeur-interprète.

### **Le nationalisme musical canadien**

Le travail de l'anthropologue s'inscrit dans la période des années 1920-1940, laquelle nous fait assister aux débuts de la mise en spectacle de la tradition orale. Parallèlement aux besoins d'associer la collecte et la

---

<sup>4</sup> « Hâtons-nous d'écouter les délicieuses histoires du peuple, avant qu'il les ait oubliées, avant qu'il en ait rougi, et que sa chaste poésie, honteuse d'être nue, se soit couverte d'un voile comme Ève exilée du paradis. » (Nodier, p. 245-246).

publication du corpus à la sauvegarde des pratiques ancestrales, la tradition orale va s'inscrire dans un débat entourant la définition des particularités des pratiques musicales canadiennes. Le débat sur la musique canadienne fut lancé par Rodolphe Mathieu à la fin des années 1920. Que ce soit pour la musique ou pour les pratiques vocales, Léo-Pol Morin, Marius Barbeau, Oscar O'Brien et Jean Papineau-Couture nous ont tous laissé des pages critiques sur le destin de la musique canadienne. Ainsi, dans un article d'esthétique musicale intitulé « Que sera la Musique Canadienne? », Papineau-Couture affirme que notre destin musical soit sera calqué sur une école étrangère, soit subira l'influence de plusieurs écoles à la fois, parmi lesquelles le choix sera difficile ou qu'enfin, certains compositeurs à la personnalité plus affirmée s'éloigneront « complètement de toute influence étrangère » (p. 26). Historiquement, la recherche de la spécificité canadienne sera marquée par la présence de motifs de la musique autochtone et de la chanson de tradition orale dans la musique dite savante. C'était en quelque sorte une réponse empirique apportée aux réflexions des compositeurs, commentateurs et critiques musicaux (*la musica speculativa*) de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, inspirés du nationalisme de J. G. Herder, et qui va aussi servir à alimenter la réflexion sur le nationalisme musical canadien.

Nous assistons dans les années 1915-1940 à une phase de collecte et de publication. La rationalisation du corpus collecté et la conservation du patrimoine de la tradition orale québécoise vont suivre le travail de Barbeau même s'il serait hâtif de négliger les contributions de Léon Gérin (1898), d'Ernest Gagnon (1865), d'Hubert La Rue (1863) et d'Ernest Myrand (1899) comme les éléments moteurs et détonateurs de la *cantio speculativa*. C'est essentiellement le travail de terrain de Barbeau et de Luc Lacourcière, entourés de fidèles collaborateurs, qui marquera les bases de la phase de *conservation* de la tradition orale sans laisser pour autant de côté d'importants travaux de synthèse comme ceux que donnera Conrad Laforte, à partir des années 1970.

## Le commencement de la chanson québécoise entre tradition et modernité

Les précisions terminologiques comportent, nous le voyons, des éléments épistémologiques qui peuvent s'appliquer à ce que l'on a l'habitude de considérer comme les commencements de la chanson québécoise. En se référant au commencement de la chanson québécoise telle que le mentionnent les historiens, on peut faire plusieurs observations. D'abord, la *cantio speculativa* de la chanson signée adopte des paradigmes novateurs vers la fin des années 1950 avec la parution d'une monographie écrite par Réal Benoît et consacrée à La Bolduc. Mary Travers, dite La Bolduc, va servir de repère historique dans la mesure où l'on considère qu'elle inaugure une nouvelle pratique — ce sont des historiens comme L'Herbier (p. 37) qui ont diffusé cette hypothèse —, celle des chansonniers, assimilée à l'avènement de la modernité. Mais l'erreur est ici d'ordre sémantique. En effet, depuis le XIX<sup>e</sup> 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. C'est la définition que consignent les dictionnaires de langue française du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Certains traits sémantiques du lexème évoquaient l'activité proprement créatrice du chansonnier. Ce qui est novateur chez La Bolduc, ce n'est donc pas le fait d'être une *chansonnière*, mais ce sont les *modi operandi* de l'activité chansonnière (généralisation pour un artiste de composer et d'interpréter ses propres créations et de les voir médiatisées par la sonorisation). L'emploi de *chansonnier* correspond donc à un glissement de sens plutôt qu'à une nouvelle activité chansonnière. En définitive, l'évolution sémantique du mot laisse croire qu'avant La Bolduc, le Canada Français n'avait jamais connu de chansonniers, ce qui est faux. La Bolduc va innover par son activité d'auteure-compositrice-interprète, mais les *chansonniers* existaient bel et bien au Canada-français depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, elle devient, faute de preuves contraires pour l'instant, la première auteure-compositrice-interprète, et non la première *chansonnière* car, bien avant elle, des chanteurs ont composé des paroles de chansons et des sketches d'actualité (Joseph-Hormidas Malo par exemple). Plusieurs chanteurs vont également avoir sur scène une activité d'auteur-compositeur-interprète qu'ils n'ont pas sur disque. On peut mentionner à cet effet le

prolifère Hector Pellerin et Blanche de la Sablonnière<sup>5</sup>. Nous pouvons sans peine affirmer que la valorisation discographique de l'enregistrement sonore de ses propres chansons date des années 1930, ce qui va peut-être de pair avec la loi sur le droit d'auteur votée en 1922<sup>6</sup>.

Mais quant à savoir à qui l'on doit attribuer le titre de premier chansonnier au Québec, c'est là un problème qui semble plus complexe, si l'on considère que plusieurs sens du mot sont véhiculés systématiquement et que La Bolduc a reçu ce nom d'agent rétrospectivement.

### **La description lexicographique illustrant l'activité chansonnrière**

On peut ainsi constater que l'emploi de certains mots peut porter à confusion. À partir de cette réflexion sur La Bolduc, on est en mesure de reconnaître que celle-ci est au centre du débat sur l'avènement de la chanson québécoise moderne. D'une part, son appartenance mitigée aux pratiques de la tradition orale, du fait qu'elle adapte des airs traditionnels et qu'elle joue des instruments aussi utilisés dans le répertoire traditionnel et, d'autre part, le fait qu'elle compose et interprète ses propres chansons font d'elle une artiste qui apporte un souffle nouveau aux pratiques chansonnrières.

La confusion de sens du mot *chansonnier* s'est donc créée entre l'auteur-compositeur-interprète (acception québécoise du mot) et l'interprète de chansons et sketches d'actualité satirique (acception française répandue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). La Bolduc va aussi profiter de cette période de transition en pratiquant une chanson d'auteur tout en côtoyant les festivals de musique traditionnelle. C'est pour dénommer l'activité d'auteur-compositeur-interprète de La Bolduc et surtout celle de Félix Leclerc que le mot *chansonnier* a pris une valeur différentielle sur le plan sémantique par rapport à l'emploi hexagonal. Quelques productions lexicographiques francophones et québécoises récentes ont relevé ce contraste entre l'acception québécoise et l'acception française. Dans le *Dictionnaire universel francophone* (1997) publié par Hachette, la marque

---

<sup>5</sup> Conversation personnelle avec Robert Thérien, novembre 2006.

<sup>6</sup> Loi n° 12 de la Chambre des communes, première lecture, 28 février 1921.

diatopique « (Québec) » coiffe le substantif *chansonnier*, lequel dénomme l'« artiste qui écrit, compose et interprète ses propres chansons ». On a coutume de décrire ainsi les artistes qui, surtout depuis La Bolduc et Félix Leclerc, figurent comme les inaugurateurs reconnus de cette pratique et de cette esthétique, qui écrivent, composent et interprètent leurs pièces, bref qui participent à toutes les instances de composition de l'objet-chanson. Le *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui (DQA)* propose à l'entrée *chansonnier* l'exemple suivant : « Félix Leclerc était un grand chansonnier », exemple à peu près semblable dans le *CEC* : « Félix Leclerc a été un des premiers chansonniers québécois. » Mais le lexicographe (Jean-Claude Boulanger) oublie que *chansonnier*, dans cette acception, correspond surtout à une esthétique, alors qu'en parlant de *mouvement chansonnier*, on spécifie aussi l'époque qu'elle marque. Ce n'est donc pas tant l'activité d'auteur-compositeur-interprète qui importe puisque nulle part on ne considère comme des *chansonniers* des artistes comme Michel Pagliaro ou Gérard (Gerry) Boulet, qui ont pourtant écrit leurs pièces et les ont interprétées. L'emploi de ce terme est donc lié à une question bien plus d'esthétique que d'époque. Ainsi, on tend à considérer, trente ans plus tard, que Richard Desjardins est un chansonnier étant donné l'orientation franchement acoustique de ses premiers enregistrements, des conditions financières de production des deux premiers albums, des convictions écologiques de l'auteurs-compositeur-interprète, etc. Le *DQA*, dans la lignée de la description du *Robert d'aujourd'hui*, présente aussi l'acception française : « Personne qui compose ou improvise des chansons, des monologues satiriques, des sketches et qui se produit sur une scène. » Cette même tendance à traduire le québécois, caractéristique de la lexicographie québécoise, malgré une tendance récente à l'autonomisation (le *Dictionnaire du français plus* et le *CEC*), se retrouve chez Lionel Meney dans le *Dictionnaire québécois français* (1999), dictionnaire le plus commenté au Québec dans les vingt dernières années. Il présente le syntagme verbal *chanson à répondre* qu'il traduit par *chanson à couplets repris en chœur*. À l'entrée *chansonnier*, non déclinée, il décompose l'activité du chansonnier en trois : auteur-compositeur-interprète, auteur-interprète (Jean-Pierre Ferland servant d'exemple) et chanteur-compositeur (avec Michel Latraverse, dit Plume, en exemple). Les mots composés (comme *auteur-interprète*) de médiateurs proposés par Meney proviennent d'une décomposition de l'article lexicographique. Cette

substitution me semble très opératoire dans une contribution néologique au vocabulaire chansonnier. Elle élimine la dimension esthétique qui normalement apparaît dans l'article par le sème /satirique/. Meney ne manque pas de marquer le terme *chanteur* par « courant », mettant ainsi en relief le fait que le chansonnier est avant tout interprète. Cette vision proprement québécoise fait oublier qu'au Canada-français, plusieurs médiateurs, comme Joseph Hormidas Malo et Adolphe Marsais, pourraient être considérés comme des chansonniers au sens français du terme. En fait, cet usage ne semble pas avoir perduré dans la variété québécoise de français.

### **La naissance de la chanson « québécoise »**

Une autre confusion théorique consistait à situer la naissance de la chanson québécoise dans les années 1960, mélangeant de ce fait l'apparition des conditions d'autonomisation du champ littéraire et les réformes culturelles et sociales propres au passage de ladite ethnie canadienne-française (soucieuse de sa foi, de sa langue et de ses traditions) à la nation québécoise (porteuse de valeurs avant-gardistes) avec l'intégration de néologismes ethnonymiques. En effet, l'ethnonyme *québécois* fait bel et bien son apparition généralisée dans les années 1960, mais cela n'empêche pas pour autant l'existence d'une pratique chansonnrière sur le territoire québécois composée et interprétée par des médiateurs habitant sur le territoire québécois. Il témoigne, comme le mentionne Danielle Juteau, d'une transformation sociale : « La transformation du "Nous, les Canadiens français" en "Nous, les Québécois" signale le passage d'une nation de type ethnique à une nation de type territorial. » (p. 155) Même si l'on peut observer une certaine émancipation des pratiques étrangères et des menaces qu'elles représentaient à l'époque, il n'en demeure pas moins que les influences étrangères, anglo-saxonnes et françaises, n'ont jamais cessé.

La décennie des années 1940 est marquée par le courant des *poètes de la solitude*, comme on les a nommés, autant en poésie non destinée à l'interprétation (celle de Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois, Rina Lasnier, etc.) qu'en poésie vocalisée, toutes deux caractérisées par une écriture où se côtoient la poésie vocale ouvrière (avec Émile Coderre),

populaire et guerrière (soldat Lebrun), l'art lyrique et la chanson de charme (Fernand Robidoux, Robert L'Herbier). Les années soixante sont au contraire marquées par une fusion plus importante entre les *poètes du pays* et les chansonniers du pays (Gilles Vigneault, Claude Léveillé, Gaston Miron); la poésie s'affranchit des servitudes et oriente son dessein vers des valeurs modernes, et l'activité de chansonnier est souvent parallèle à celle de poète. En effet, si l'on compare l'argumentation autour des croisades concernant le français d'Amérique, comme il ressort des actes du Deuxième Congrès de la langue française en 1937, et les slogans politiques des années 1960, on constate que la première s'appuie sur une vision nostalgique et régressive de la culture française au Québec alors que les seconds font table rase du passé et ciblent des éléments novateurs, sinon prophétiques. La croisade de la chanson canadienne menée dans les années 1940 par Fernand Robidoux et Robert L'Herbier consistera avant tout à promouvoir l'essor d'une génération de paroliers et de chansonniers canadiens-français, ce qui n'empêchera pas Jacques Labrecque et Fernand Robidoux d'aller enregistrer leurs disques à Londres en 1949<sup>7</sup>.

Avec la poésie du pays et le mouvement chansonnier et, plus encore, avec l'intégration du rock dans la poésie vocale et du jocal dans la poésie (chez Lucien Francœur par exemple), on cessait pour ainsi dire de façonner les mentalités dans un esprit dualiste opposant les représentants des courants modernes de la chanson américaine à ceux de la chanson moralisante. Même si cette affirmation reste contestable, on peut sans aucun doute affirmer que la chanson francophone prend son essor et devient un élément mobilisateur primordial. Si, chez Robidoux et l'Herbier, c'est la cause linguistique qui est surtout valorisée, le mouvement éditorial de *La Bonne chanson* se situe au cœur d'une problématique de la sauvegarde du patrimoine national qui évoquait implicitement l'opposition entre l'agriculturisme, préconisée par les élites

---

<sup>7</sup> Fernand Robidoux, « Flaner »/« Nuage dans le bleu », Londres, 1949, London FC-129), « Le cœur du bon Dieu »/« J'en aimais toujours deux », Londres, 1949, London, FC-130, etc. (voir Thérien, p. 422; Jacques Labrecque, « À la claire fontaine »/« Le fils du roi s'en va chassant », Londres, 1949, London FC-123, « Ah toi belle hirondelle »/« Alouette », Londres, 1949, London, FC-124, etc. (voir Thérien, p. 238).

catholiques, et l'exil (par exemple l'exil vers les États-Unis). Si l'action des médiateurs du mouvement témoigne d'une mise en valeur du patrimoine, c'est aux dépens de tout le répertoire « profane » en cours à la même époque, lequel constituait aussi une partie du patrimoine.

### **Inventaire scientifique et modernité**

Par conséquent, l'opposition patrimoine/modernité doit-elle se penser en termes éthiques (notamment par assimilation du discours émancipateur à l'anglophobie, comme chez Victor Barbeau et Charles-Émile Gadbois) et comportant des visées moralisatrices? Telle est la question fondamentale que l'on pourrait se poser au terme de cette réflexion. Une double tendance caractérise l'entreprise éditoriale de Gadbois : elle est à la fois multimédiatique et contre-culturelle au sens passéiste du terme, ce qui veut dire qu'elle est marquée par un attachement à la tradition tout en utilisant les moyens de diffusion modernes comme la reproduction sonore et l'impression à haut tirage. Elle utilise des moyens modernes pour faire la promotion d'une activité chansonnière passéiste tout en reflétant par son contenu une partie du patrimoine ancestral des francophones d'Amérique auquel se mêlent et se confondent cantiques de la plume de Gadbois, chansons de ses confrères, poésies mises en musique, chansons mièvres de Botrel et Larrieu, etc. C'est ce phénomène ambivalent qui explique le sous-titre que j'ai donné à mon essai sur *La Bonne Chanson* paru en 2001 : *le commerce de la tradition*. Cette entreprise constituait, et constitue toujours, le plus vaste mouvement de récupération et de diffusion du patrimoine vocal qu'auront connu les Canadiens-français bien qu'il ait donné une image déformée de la culture populaire. Elle a été discréditée par Luc Lacourcière et Marius Barbeau, qui ont œuvré pour des causes similaires (la promotion du patrimoine vocal), mais en adoptant des méthodes différentes de récupération du patrimoine des Canadiens-Français<sup>8</sup> (une vraie collecte dans ce cas plutôt qu'une récupération en piochant dans ce qui est déjà publié). Ces derniers se

---

<sup>8</sup> Barbeau écrit : la mission du folkloriste est de « [c]onsulter les vieillards et les connaisseurs — surtout les paysans, sur les traditions et les choses locales, noter au long, et au fur et à mesure, récits, contes, légendes, réminiscences, chansons rimes populaires, croyances, usages, proverbes, dictons et expressions, voilà la tâche professionnelle du folkloriste. » (1918, p. 27).

sont soucieux uniquement de la collecte, de l'inventaire scientifique et de la conservation du répertoire de la tradition orale alors que l'entreprise éditoriale de l'abbé Charles-Émile Gadbois était davantage focalisée sur la mise à la disposition du jeune public, le public scolaire notamment, d'un répertoire moralisateur vidé de ses impuretés. L'activité des médiateurs Barbeau et Lacoursière et de leurs collaborateurs impliquait un contact régulier avec des interprètes artisans alors que celle de Gadbois façonnait une nouvelle génération d'interprètes médiatisés, dont l'apprentissage passait par la reproduction de conduites rituelles sacrées et profanes<sup>9</sup>.

Si l'activité d'inventaire et de conservation de Barbeau et de Lacoursière — celui-ci semble plus optimiste que celui-là — se voulait de nature savante, elle ne s'intéressait à proprement dit qu'à la chanson de tradition orale, ce qui n'est pas le cas des activités de Charles-Émile Gadbois, dont l'activité est davantage éditoriale qu'ethnologique. Barbeau et Lacoursière, par leur participation à la création des Archives de Folklore de l'Université Laval en 1944, vont ouvrir la voie à la *phase d'inventaire, de traitement, de conservation et de classification* du corpus de la tradition orale, phase à laquelle collabore un autre médiateur, folkloriste celui-là, Conrad Laforte<sup>10</sup>. Une ethnologie de sauvetage entreprise par les spécialistes de la tradition orale s'est développée sous la gouverne des Archives de fol-

---

<sup>9</sup> Nous sommes d'avis, avec Robert Bouthillier (communication personnelle), que celles et ceux qui ont fait du « folklore » dans les années 40 et 50, les Ovila Légaré, Charles Marchand, Jacques Labrecque, Hélène Baillargeon et autres, ont surtout puisé dans les œuvres de Gagnon et de Barbeau. En revanche, plusieurs chanteurs plus récents comme Edith Butler, Alys Robi, Fabienne Thibault se sont dits influencés par le répertoire de la Bonne Chanson. Il est vrai qu'une telle enquête resterait à faire, mais nul doute que le répertoire des Entreprises de la Bonne Chanson a marqué une catégorie d'interprètes et a servi à façonner, peut-être faussement, une certaine image de la tradition orale au Canada-français. Une certaine ambiguïté persiste lorsqu'il s'agit de désigner par folkloristes à la fois les chanteurs du répertoire de la tradition orale et les collecteurs. En outre, puisque Laforte ne faisait pas de transcription musicale et qu'il s'est toujours fait aider pour cela, il est difficile de le considérer comme tel comme un ethnomusicologue bien que ses essais traitent suffisamment de l'objet musical pour qu'il mérite ce titre.

<sup>10</sup> Toutes ces étapes de manipulation du corpus pourraient se nommer à juste titre la « rationalisation du corpus ».

klore de l'Université Laval et « la pratique historique a pris un tournant scientifique, adoptant une démarche de plus en plus fondée sur le document » (Mathieu, p. 17).

\*

Ainsi, l'étude des phénomènes chansonniers se décline en deux temps : la *cantio speculativa* et la *cantio practica*, et la mise en relation de l'une et de l'autre a permis un éclairage novateur de l'histoire des phénomènes chansonniers. En effet, les années 1950 sont marquées par l'essor d'une réflexion sur les pratiques vocales signées, puis, vers les années 1970, sur la chanson de tradition orale bien qu'avant ces périodes, des travaux importants soient assez nombreux, mais peut-être pas suffisamment importants quant à la rationalisation et à la systématisation du corpus.

De plus, c'est, il me semble, en surestimant l'importance de la chanson politique (notamment de la part de Bruno Roy) que l'on a assimilé la chanson à texte à la chanson politique par l'usage du terme *chansonnier*, limité au sens d'auteur-compositeur-interprète. C'est pour cette raison que l'on a fait de La Bolduc et de Félix Leclerc les représentants de la naissance de la chanson québécoise moderne, dont l'essor semble lié à la naissance de la poésie du pays, poésie porteuse de valeurs modernes et révolutionnaires. On semble avoir confondu les traits sémantiques politique et créatif du mot *chansonnier* en valorisant l'activité mobilisatrice du chansonnier dans le cadre de l'essor du Québec moderne et autonome sur le plan culturel. Mais cet essor de la poésie vocale dite moderne, de la médiatisation croissante de l'interprète entre 1920 et 1960, est parallèle à celui de la *cantio speculativa*, car c'est aussi sur la base d'une lacune de la *mémoire consignée*, pour reprendre les termes de Martine Cardin, que l'on a attribué le commencement de la chanson québécoise à La Bolduc et à Lionel Daunais (moins enraciné dans la tradition), négligeant ainsi une partie importante de l'histoire des phénomènes chansonniers. Encore en 1993, c'est nous-mêmes qui donnions à Claude Poirier (*Trésor de la langue française au Québec*), des enregistrements de chanteurs québécois datant des années 1915, lui révélant alors une partie du patrimoine vocal (tout au moins de rares traces du vernaculaire des années 1910) qui eût été fort intéressante pour l'élaboration du *Dictionnaire historique du français*

*québécois* d'alors. Les fonds d'archives institutionnels et coutumiers de la culture québécoise se sont certes progressivement établis au fil du XX<sup>e</sup> siècle. L'objet-chanson québécois, en revanche, par son statut précaire au sein du champ littéraire, a fait l'objet de peu d'études, ne serait-ce que lorsqu'elles sont assimilées à la littérature (comme genre paralittéraire) ou aux musiques populaires. Les travaux de ces dix dernières années, notamment de Robert Giroux, Robert Thérien, Jean-Jacques Schira, Cécile Tremblay-Matte et Mireille Barrière, ont permis de cartographier une certaine activité, mais les préoccupations empiriques de ces trente dernières années nous ont parfois gardés loin des préoccupations théoriques et définitionnelles. En faisant commencer la chanson québécoise avec La Bolduc, les historiens de la chanson québécoise ont surtout voulu mettre en relief le fait que l'objet-chanson devenait enfin le produit d'une auteure-compositrice-interprète sans perdre de vue pour autant les influences traditionnelles de cette dernière. L'ambivalence de l'œuvre chanssonnière de La Bolduc, c'est d'être à la fois porteuse des influences traditionnelles et de marquer une rupture (en opposition au phénomène de la continuité propre à la *tradition* au sens de Lionel Groulx, p. 293, cité par Du Berger, p. 59) avec les « faiseurs de chansons » antérieurs. La période (1920-1960) à laquelle elle appartient serait donc plutôt une période de transition marquée par un décalage avec les intérêts populaires où l'appel des grands espaces continuait à s'opposer à la colonisation, où la tradition servait de repère principal pour l'élaboration d'un corpus chanssonnier de référence même si, en fait, les chansons de La Bolduc, pas plus que la majorité des poésies vocales de La Bonne chanson, ne sont des chansons de tradition orale. La poésie vocale québécoise des années 1940 et 1950 continua de cohabiter avec une pratique de l'interprétation de la chanson de tradition orale tout en annonçant la modernité qui, elle, sera caractérisée non plus par la pratique (*cantio practica*), mais par l'écoute, non plus par la continuité, mais par la « récréation », sinon par la consommation, sans oublier que la généralisation du show-business et, conséquemment, l'essor de l'interprète médiatisé vont véritablement sonner le glas des chanteurs traditionnels à grand répertoire, c'est-à-dire les interprètes artisans. La Bolduc, en tant que l'une des premières vedettes du show-business canadien-français, possède ainsi la particularité de marquer une rupture de la pratique chan-

sonnière par une chanson populaire médiatisée qui continuait, malgré tout, de s'inspirer des airs hérités de sa Gaspésie natale.

### **Bibliographie**

BARBEAU, Marius. 1918, « Nos traditions orales », *La Revue canadienne*, n° XXI, p. 24-33;

—. [1962] 1979, *Le Rossignol y chante*. Ottawa, Imprimerie de la reine [nouv. éd., Ottawa, Musées Nationaux du Canada, 1979].

BARRIÈRE, Mireille. 2001, *L'Opéra français de Montréal : l'étonnante histoire d'un succès éphémère*, Montréal, Fides.

BENOIT, Réal. 1959, *Madame Bolduc*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.

BOULANGER, Jean-Claude. (dir.). 1992, *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui*, Saint-Laurent, Dicorobert.

CARDIN, Martine. 1997-1998, « La dynamique des archives associées ou la toile archivistique institutionnelle », *Archives*, vol. 29, n° 2, p. 31-43.

DE SURMONT, Jean-Nicolas. 1993, « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec », dans Robert Giroux (dir.), *En avant la chanson*, Montréal, Triptyque, p. 31-52. (repris à <http://www.chansonduquebec.com/surmont/historio.html>, sur le site Web « La chanson québécoise et ses cousines » aménagé par Danielle Tremblay et Yves Laneville);

—. 2001, *La Bonne Chanson; le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Triptyque;

—. 2005, « L'ingénierie terminologique comme contribution à la constitution d'un vocabulaire supradisciplinaire », *Le langage et l'homme*, vol. XXXX, n° 1, juin, p. 123-136.

DU BERGER, Jean. 1995, « Tradition et constitution d'une mémoire collective », dans Jacques MATHIEU (dir.), *La Mémoire dans la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 43-77.

GADET, Françoise. 2007, *La Variation sociale en français*, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Ophrys.

GÉRIN, Léon. 1898, « L'habitant de Saint-Justin, contribution à la géographie sociale du Canada », dans *Mémoires de la Société royale du Canada*, Ottawa, Société royale du Canada, section 1, 2/4, p. 139-216 [nouv. éd., PUM, 1968].

GIROUX, Robert (dir.). 1987, *La Chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque;

—. 1985, *La chanson en question(s)*, Montréal, Triptyque;

—. 1984, *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque.

GROULX, Lionel. 1938, « L'histoire, gardienne des traditions vivantes », dans *Deuxième Congrès de la langue française au Canada*, 27 juin-1<sup>er</sup> juillet 1937, Québec, L'Action catholique, p. 292-310.

GUILLOU, Michel et Marc MOIGEON (dir.). 1997, *Dictionnaire universel francophone*, Paris, Hachette, Edicef, AUPELF.

HENNION, Antoine. 1993, *La Passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.

IMBS, Paul (dir.). 1971-1994, *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, Paris, Éditions du CNRS/Gallimard.

JUTEAU, Danielle. 1999, *L'Ethnicité et ses frontières*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

LAFORTE, Conrad. [1973] 1995, *la Chanson folklorique et les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle (en France et au Québec)*, coll. « Ethnologie québécoise : cahier II », Montréal, Éditions Hurtubise-HMH [nouv. éd., *La Chanson de tradition orale, une redécouverte des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle (en France et au Québec)*, Montréal, Triptyque].

LA RUE, Hubert. 1863, 1865, « Les chansons historiques du Canada », *Le Foyer canadien*, n° 1, p. 123-184; n° 3, p. 5-72.

LEMIRE, Maurice (dir.). 1991, *La Vie littéraire au Québec*, t. 1 (1764-1805) « La voie française des nouveaux sujets d'Amérique », t. II (1806-1839) « Le projet national des Canadiens », Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.

L'HERBIER, Benoît. 1974, *La Chanson québécoise*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.

LOCATELLI, Aude. 2001, *Littérature et musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 3611.

MATHIEU, Jacques. 1995, « Pour une morphogénèse du passé », dans *La Mémoire de la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 3-27.

MENEY, Lionel. 1999, *Dictionnaire québécois français*, Montréal, Guérin.

MORIN, Victor. 1927, « La chanson canadienne : origines, évolution, épanouissement », *Mémoire de la société royale du Canada*, 3<sup>e</sup> série, vol. XXI, n° 1, p. 161-206.

MYRAND, Ernest. 1899, *Noëls anciens de la Nouvelle-France, étude historique*, Québec, Dussault et Proulx.

NODIER, Charles. 1838, *Les Quatre Talismans, conte raisonnable, suivi de la Légende de Sœur Béatrix*, [Paris], Dumont.

PAPINEAU-COUTURE, Jean. 1942, « Que sera la Musique Canadienne? », *Amérique française*, vol. 2, n° 2, p. 23-26.

ROY, Bruno. 1991, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB, 1991.

SCHIRA, Jean-Jacques. 1993, « Les éditions sonores au Québec [1898-1960] », dans Robert GIROUX (dir.), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, p. 57-74.

THÉRIEN, Robert, avec la coll. d'Isabelle D'AMOURS. 1992, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec, 1955-1992*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture.

TREMBLAY-MATTE, Cécile. 1990, *La Chanson écrite au féminin, de Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990*, Laval, Éditions Trois.

ZUMTHOR, Paul. 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.